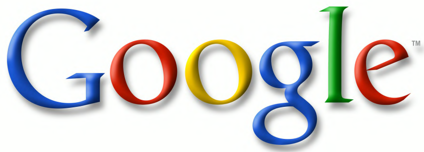




JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

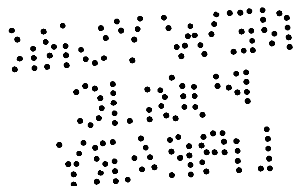
EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1886.

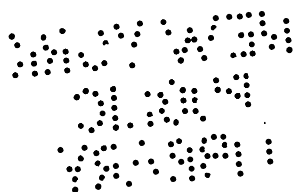




Druck von R. Wagner in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.









Shakespeare's Ideal der Gattin und Mutter.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Professor Dr. Richard Gosche.[1]

Vor wenigen Tagen erst haben wir das Grab sich decken sehen über den letzten Sprossen eines großen Geschlechtes und das Auge des Jahrhunderts wird sich schließen, ehe man ein gleiches wird wieder aufgehn sehen. Wie es nun aber geheimnißvoll sich fügt, daß in bedeutungsvollen Augenblicken die großen Geister, welche durch Jahrhunderte getrennt sind, einander wiedererwacht zu suchen scheinen: so dünkte es mich, als ich heute im Glanze des Frühlings gedankenvoll den Friedhof besuchte, als sähe ich von jenseits des Kanals den Riesen von Avon seinen Bruder in Deutschland wieder aufsuchen. Denn wie viele Jahrhunderte auch zwischen den Zeiten der großen Geister liegen — die Abgründe, die sie trennen, bemerken sie selbst nicht. Ueber diese Abgründe hinweg grüßen sie einander, als setzten sie verständnißvoll und einmüthig die mächtige Aufgabe, welche sie Angesichts der ganzen Menschheit in die Hand genommen haben, um sie zu lösen, fort; denn der große Mensch ist nicht eines Landes, nicht eines Volkes, nicht einer Zeit. Gesegnet vor allen aber ist die Stätte, wo in

[1]) Der Vortrag wurde ganz frei und unter dem Eindruck der kurz vorher erfolgten Bestattung des letzten Goethe auf dem Friedhofe Weimars gehalten; ich habe keinen Grund gehabt, die bewegte Rede zu einer gelehrten Abhandlung umzugestalten.

bedeutsamen Augenblicken der Geist eines herrlichen Volkes wiederholt mit erneuter Kraft, mit neuen Zielen auflodert; und wenn wir in dankbarer Erinnerung halten, daß an dieser gesegneten Stätte Thüringens ein Goethe gewandelt ist, so bleibt uns auch unvergessen, daß schon einmal das mittelalterliche Dichtungsleben auf der nachbarlichen Wartburg aufgelodert ist; ja wir dürfen kühn die schöne Zuversicht hegen, daß Augenblicke kommen werden, wo dieses Thüringen von neuem sich glorreich einzeichnen wird in die Geschichte der deutschen Poesie.

Aber an dieser Stelle, von Weimar aus, ist an die fernste Zukunft und an das entlegenste Volk die prophetische Dichterparole „Weltlitteratur“ hinausgerufen worden. So sind wir denn nicht zufällig, nach einem willkürlichen Beschluß, unter zufälliger Gunst hier als Forscher und Bewunderer Shakespeare's versammelt: eine innere Blutsverwandtschaft knüpft Shakespeare's Namen an die erlauchten Namen dieser Stätte. Man kann sich nicht denken, daß Shakespeare genannt würde, ohne daß zugleich Goethe wach gerufen wäre; und wenn Goethe auch einmal gerufen hat: „Shakespeare und kein Ende“, so richtete er doch immer in den großen Bestrebungen des dichterischen Lebens den Blick nach Shakespeare zurück.

Wenn er auch in seinen Kräften und Zielen anders geartet zu sein schien, er war ihm doch innerlich verwandt, und wenn Goethe als eins seiner letzten testamentarischen Worte aussprach: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan“, so traf er einen sehr wesentlichen Punkt der ganzen Shakespeare'schen Dichtungsweise und Weltanschauung.

„Das Ewigweibliche zieht uns hinan!“ Wenn wir dieses herrliche Wort als einen Maßstab anlegen an das Zeitalter Shakespeare's, und seine Werke darnach beurtheilen, so bleiben wir vor seiner eigenen sittlichen Kraft und poetischen Hoheit bewundernd stehn. Er selbst hebt sich weit aus seiner Zeit heraus, die noch keine Ahnung hatte von Dem, was das vollendete Weib, das Weib als Gattin und Mutter, zu bedeuten habe. Am allerwenigsten konnte er das von den Brettern her lernen, wo Knaben und Jünglinge die weiblichen Rollen vertraten. Kein weibliches Wesen nahm die Aufgabe des Dichters in die Hand, um sie mit kongenialem Verständnisse seines eigenen Herzens zu lösen. Es mußte den anders gearteten jungen Leuten eingelernt werden, wie ein Weib zu agiren, wie ein Weib zu empfinden habe. Und nun be-

achte man den ungeheuren Zwiespalt, der zwischen Dem bestand, was Shakespeare gewollt, und Dem, was die ihm zur Verfügung stehende dramatische Kunst vermocht hat!

Wer in aller Welt will nun den zahllosen Themen nachgehn, welche auf dem Gebiete des weiblichen Lebens bald in volleren, bald in leiseren Akkorden angeschlagen werden, und dann zu behaupten wagen, daß irgend ein schöner Chorknabe oder ein gebildeter Jüngling mit angebildeten weiblichen Allüren es vermocht hätte, solche wunderbaren Töne des weiblichen Seelenlebens in den Zuschauern wiederklingen zu lassen? Aber noch weit mehr. Wie steht Shakespeare selbst mit seinem eigenthümlichen inneren Entwickelungsgange und seinen Lebensschicksalen einer solchen Darstellung des Weiblichen gegenüber?

So wenig wir von Shakespeare's Persönlichkeit wissen, das Eine wissen wir doch sicher, daß er mit jener Rapidität des Genies, welches gleichsam mit konzentrirten Kräften arbeitet, in seiner Entwickelung große Sprünge gethan hat, statt deren die gewöhnlichen Menschen nur Schritt für Schritt, wenn sie es überhaupt vermögen, vorzurücken pflegen. Sobald Shakespeare in das Licht der geschichtlichen Ueberlieferung tritt, bemerken wir, daß er weit davon entfernt ist, sich durch Lebenserfahrungen ein weibliches Ideal heranzubilden, welches seine Seele und dereinst die Seelen seiner Leser und Hörer erquicken kann. Wir sehen mit einigem Erstaunen, daß er, der Achtzehnjährige, eine Fünfundzwanzigjährige, Anna Hathaway, geheirathet hat. Wir wundern uns in Folge dessen gar nicht, wenn wir auch das traditionell Ueberlieferte einfach glauben sollen, daß er durch diese Verheirathung in einen Konflikt mit sich selbst und weiterhin auch mit seinem äußeren Schicksale gerathen. Er tritt, sichtlich gedrängt durch dieses Moment, das zugleich physiologisch wie psychologisch bedeutsam für ihn war, aus dem Kreise seines Lebens heraus, wird zum Schauspieler, was ihn unzweifelhaft anregt, selbst als dramatischer Dichter aufzutreten.

Daß ihn aber die ganze Fülle der philosophischen Ideen seiner Zeit in tiefster Seele anregte, Das können wir aus seinen Werken deutlich herauslesen, so wenig unser modernes Wesen einen derartigen Autodidakten begreiflich erscheinen läßt.

Man darf keinesfalls Shakespeare ohne Weiteres die ehrenvolle Anklage auferlegen, daß er nach Art eines absoluten Genies gelebt habe. Ich bin weit davon entfernt, mich hier als strengeren oder laxeren Moralisten Ihnen gegenüber hinzustellen. Unzweifel-

haft dürfen wir annehmen, daß ein Mann von überströmender Geistes- und Körperkraft, hineingeworfen in die verwilderten Kulturverhältnisse des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, seine seelischen Erfahrungen gemacht haben wird. Wir fühlen uns gar nicht zur Verwunderung darüber gedrängt, daß er in seinem frühesten Werke, wo er von der Liebe, von ihrer zerstörenden Macht zu reden hat, in dem Gedicht von Venus und Adonis, die äußerste Grenze der sinnlichen Auffassung und Darstellung überschreitet. Wir sehen aber (und Das ist lehrreich für die weitere Entwickelung des dramatischen Dichters), daß er die Grenze nur überschreitet, um die ganze Gewalt der Leidenschaft auszukosten und ihr dann als ein kühler Beobachter und sicherer Darsteller gegenüber zu treten.

Das nächste Werk, von dem wir wissen, zeigt uns zum Theil, wenn wir es richtig auslegen, ein Bild seiner eigenen ehelichen Vergangenheit. Es wird kein Zufall sein, daß gerade er den landläufigen Stoff von der Widerspenstigen Zähmung selbst wieder aufgenommen hat. Ich überlasse es dem Scharfsinn der Litteraturforscher auseinander zu setzen, was an diesem Stoffe uralt traditionell und was vielleicht Shakespeare's ganzer Antheil ist. Sicher ist aber Das schon charakteristisch, daß Shakespeare's Name an dieses Thema von einer „Widerspenstigen Zähmung" geknüpft wird. Wir finden darin einen entschieden bewußt innegehaltenen Gegensatz gegen das weibliche Geschlecht. Es setzt einen höchst merkwürdigen Standpunkt voraus, meinen zu wollen, daß das weibliche Geschlecht umzubilden sei durch irgend eine extravagante Rohheit. Die Schule, durch welche Shakespeare seine Käthe gehen läßt, ist weitmehr die Schule einer Menagerie oder einer Pferdedressur. Von einem wirklichen Respekt vor dem Weiblichen kann hier gar keine Rede sein. Es scheint fast, als ob der Dichter die Gelegenheit benutzt habe, um sich einmal recht Luft zu machen, um seine bedrängte, sowie beschwerte Seele zu erleichtern zu kühnen und freieren Flügen.

Man könnte unmittelbar, wenn auch in einem ganz abweichenden Sinne, neben die zu bändigende böse Käthe auch die Lustigen Weiber von Windsor stellen; denn auch hier ist kein eigentlich höherer Standpunkt in der Würdigung des weiblichen Geschlechts, der Gattin- oder Mutter-Motive eingenommen. Wir dürfen dem Dichter das Recht einräumen, ein fast naturgeschichtliches Phänomen des Seelenlebens in dramatischer Form darzustellen.

Aber seltsam genug: wenn wir annehmen, daß alle diese und ähnliche Dinge sich abgespielt haben zum Ausgang des 16. Jahrhunderts hin, so geschieht noch im Jahre 1596 bei Shakespeare etwas, ich möchte sagen, Ungeheures, das geradezu auf dem Gebiete des Dramas wie eine Entdeckung erscheint. Um oder in dieses Jahr fällt jene wunderbare Tragödie, die einzig in der Geschichte der Weltlitteratur dasteht, die Tragödie von Romeo und Julia. Vielleicht könnte man mir den Tadel entgegenwerfen, daß ich in einem Augenblick, wo ich von Shakespeare's Gattinnen und Müttern zu reden habe, von Julia ein so begeistertes Wort sage, die zunächst das Erstere noch nicht ist, dessen auch nie bis zum Vollglück genießt, und das Andere nicht erreicht.

Und doch ist diese Julia ein so glänzendes Prototyp einer jungen Mädchennatur, die aus ihrer unbefangenen Freiheit sich hineinstürzt in die Wandlungen eines inhaltreichen, wenn auch kurzen, aber gefährlichen Ehelebens. Wir kennen Julia nur kurze Zeit als 14jähriges Mädchen; ja sie ist noch nicht ganz 14 Jahre, wie ihre Amme nachzurechnen weiß. Wir haben mithin bei ihrem italienischen Naturell die volle körperliche Reife vorauszusetzen. Sie hat vielleicht bei der Plauderei der unvorsichtigen Amme an dieses oder jenes Thema der Ehe gedacht; aber im Grunde ist es ihr ganz gleichgiltig, wie sich eine Ehe einleitet und vollzieht. Da führt nun der Dichter eine scheinbar sehr gleichgiltige, nachher in der dramatischen Litteratur oft wiederholte Scene vor. Romeo sieht die Julia. Nicht allein der Umstand, daß die beiderseitigen Geschlechter in einer langen Fehde begriffen sind, könnte Romeo wie Julia zurückhalten, von einander wissen zu wollen; für Romeo liegt eigentlich noch ein ganz besonderer Grund vor, sein Herz vor Julien zu verschließen. Romeo hatte — und hierin erkennt man wieder den scharf blickenden Meister der Psychologie — schon eine Reihe von Liebschaften gehabt, — wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf — zuletzt in etwas ernster Weise mit Rosalinde. Wir sind gewöhnt, vom ästhetischen und litterarischen Standpunkte Rosalinden als ein unbedeutendes Mädchen anzusehen. Wer Shakespeare versteht und wer insonderheit die Charaktere Romeo's und Rosalinden's in ihrem Verhältniß zu einander näher betrachtet, der wird bemerken, daß Rosalinde in der That im Stande und würdig genug ist, einen so reich beanlagten Menschen wie Romeo dauernd zu fesseln. Lediglich der Umstand, daß wir Rosalinden hoch schätzen, trägt das Seinige dazu bei, um Julia erst in ihrer

ganzen Größe zu verstehen. Wäre Rosalinde so fade gewesen, so bethört, so arglos, wie einige Shakespeare-Kritiker meinen, so würde der Sieg Juliens über Romeo eine Kleinigkeit gewesen sein. Dieser Sieg war aber eine bedeutsame Thatsache, und weil diese Thatsache so groß ist, so greift sie in das Leben dieser beiden Menschen so unendlich tief ein, daß eine Tragödie von diesem Berührungspunkte aus sich entwickeln konnte, ja mußte. Zu diesem ersten Moment fügt aber der Dichter, psychologisch außerordentlich verständnißvoll, noch einen zweiten Punkt, und dieser zweite Punkt ist für das Ganze höchst wesentlich. Wer wird sich nicht entsinnen, daß man ein klein Wenig betroffen ist, wenn man in Paul Heyse's „Raub der Sabinerinnen" sieht, wie die Sabinerinnen sich zuerst nicht ergeben wollen, sondern mit der Kraft und der Zuversicht der Männer sich gegen die Eindringlinge von Rom sträuben; aber sie werden gewaltsam von den Römern geraubt und werden gewaltsam deren Weiber. In demselben Augenblick, wo sie Dies werden, hören sie vollständig auf, Sabinerinnen zu sein. Was zuerst rein physisch erscheint, setzt sich rasch in das Geistige um.

Ganz dieser selbe Seelenprozeß stellt sich nun bei Julia dar. Es ist jene verhängnißvolle Nacht, welche Pater Lorenzo, der herzens- und naturkundige, herbeiführt, wo dieses Paar ohne Wissen der Eltern getraut wird; und jede Schauspielerin würde ihre Rolle mißverstehn, wollte sie Julia nicht von diesem Augenblick an als tiefste Gattin-Natur auffassen. Jetzt ist Julia bereit, Alles für den angetrauten Mann zu thun, was das Schicksal von ihr fordert. Sie denkt an die banalen Reden ihrer Amme nicht mehr; sie vergißt das Schaugepränge in ihrem väterlichen Hause, sie ist vollständig bereit, Alles zu thun und zu leiden, was das Schicksal über sie verhängen wird.

Mich dünkt, das ist eine erhabene Auffassung des ehelichen Liebesmotivs; für Shakespeare, den Dramatiker, als großes seelisches Motiv eine eminente Thatsache.

Man stelle sich ein 14jähriges Mädchen vor, das kaum in innigerem Verkehr mit ihren Eltern gestanden, das nur das heillose Geschwätz ihrer Amme gehört — und jetzt öffnet sich ihr Auge durch den einfachen Akt des Eheschlusses mit Romeo voll und groß für das Wesen der Ehe. Sie ist wie mit einem Schlage eine so reine und so große Natur geworden, daß wir von jener Stelle ab Alles begreifen. Wenn wir irgend ein Motto den vier

letzten Akten von Romeo und Julia geben wollten, so wäre es dies: „Die Ehe heiligt den Menschen“. Und wunderbar, wenn wir Shakespeare gleich in seinen ersten Schauspielen, welche sich vorzugsweise mit dem ehelichen Liebesmotiv beschäftigen, so weit gehn sehen, daß er diesem Begriffe der Ehe nun Alles unterzuordnen, die ganze Zukunft des Weibes darauf zu bauen und, was nun trotz alles Tragischen das innerlich Wohlthuende ist, zugleich durch diese treue Liebe der beiden Gatten nun die Geschlechter selbst zu versöhnen sucht! Man könnte erwarten, daß er von da ab mit Riesenschritten in der Charakteristik, in der Idealisirung der Gattin weiter gehn müsse. Und doch begeht er einen kleinen Rückschritt. Aber wenn Shakespeare Rückschritte begeht, so sind auch diese außerordentlich interessant und inhaltsvoll.

Unmittelbar auf Romeo und Julia folgte jene wunderbare Tragödie von Othello. Niemand wird unter uns sein, der nicht den anfänglich etwas erregenden, bis zum Bedenklichen erregenden Eindruck empfangen hätte, daß Desdemona im Widerspruch zu ihrem Vater und zu den Anschauungen ihrer Zeit ohne Weiteres sich von Othello entführen läßt. Die schöne, vornehme Venezianerin liebt den schwarzen Othello, der als Glied einer eigentlich dem Christenthum und Europäerthum feindlichen Rasse gedacht wird. Wir dürfen die Frage aufwerfen, ob der Dichter recht gethan habe, die traditionelle Umdeutung des Namens Moro oder des Namens der Familie der De' Mori in einen physisch Schwarzen zu adoptiren. An und für sich konnte ein Conte De' Mori ein recht langweiliger, dramatiseh unverwerthbarer Mensch sein. Aber gerade dieser siegreiche Mohr, dessen ganzes Naturell auf seinem heißen Blute beruht, dieser war für Shakespeare im höchsten Grade brauchbar. Die Frage allerdings dürfen wir aufwerfen, was denn nun die vornehme, fein empfindende Venezianerin veranlassen konnte, sich einem Mohren in die Arme zu werfen, und hier muß ich auf ein Meisterstück des Dichters aufmerksam machen, das nicht hinlänglich gewürdigt wird. Es ist nicht die Liebe, die bei Desdemona in erster Linie steht; sondern es ist die sittlich reine Bewunderung der ruhmreichen Mannhaftigkeit, welche am Othello für die edle Jungfrau bestimmend hervorgetreten ist. Sie kann sich gar nicht denken, daß ein solcher Mann, wie Othello, der so große Dienste dem Vaterlande geleistet hat, nicht geliebt werden müßte. Wir können überhaupt nicht sagen, daß, wenn wir selbst den traditionellen Vorrath der theatralischen Ausdrücke voll in

Rechnung bringen wollen, eine ganz innige Liebe ohne jegliches andere seelische Moment in erster Linie hier zum Ausdruck käme. Es ist in der That vor Allem die Bewunderung des außerordentlichen Mannes, in die sich Desdemona verliert; in dieser Bewunderung geht sie vollständig auf, so sehr auf, daß sie unvorsichtig wird den Machinationen des diabolischen Iago und den Absichten des ziemlich albernen Rodrigo gegenüber. Sie kann sich gar nicht in das Seelenleben hineindenken, das in irgend eine wellenschlagartige Bewegung durch eine wilde Leidenschaft gesetzt würde; ja sie sieht die Liebe zu einem Manne für einen so unendlich sittlichreinen Akt an, daß sie diese herrliche Frage thut, welche den Zuschauern durch Mark und Bein geht: die Frage, ob es denn Frauen gäbe, die ihren Mann betrügen können? Es ist das ein durch und durch sittliches Moment, welches die sich innigst hingebende Neigung Desdemona's beherrscht. Wenn wir bei Julia das durch und durch leidenschaftliche Moment der Gattenliebe hatten, so haben wir hier bei Desdemona das durch und durch ethische Moment der Beziehungen des Mannes zum Weibe. Es kann uns ganz gleichgiltig sein, ob dieser oder jener Kritiker meint, daß Shakespeare hierin einen Mißgriff gethan habe. Wäre Shakespeare das Thema von Desdemona's Liebe anders erschienen, als wir glauben es auffassen zu müssen, so hätte nothwendig für sie ein eigenthümliches Mißverhältniß zu dem Mohren Othello sich herausbilden müssen. Aber gerade dadurch wird die ungeheure Tragik erreicht, daß bei Desdemona, man könnte fast sagen, die ganze sittliche Verständigkeit eines vollen lauteren Herzens sich hervorhebt aus dem wild heranstürmenden Meere einer nur natürlichen, nicht sittlich gebändigten Leidenschaft.

Es scheint fast, als habe gerade um jene Zeit Shakespeare das Thema von dem ethischen Wesen der weiblichen Liebe mehr und mehr beschäftigt. Wir sehen an einer Tragödie, die auch nach anderer Seite außerordentlich wichtige Probleme zu lösen giebt, wir sehen an Julius Caesar, der etwa um 1600 geschrieben wurde, wie die Frau in einer bisher ganz ungewohnten Weise aufgefaßt wird.

Es erscheinen in dieser Tragödie zwei Frauen: die eine die Gattin des Brutus, Portia, die andere die des Caesar, Calpurnia. Wenn jemals Shakespeare, was man von ihm ja gern in etwas zudringlicher Gelehrsamkeit verlangt hat, den wesentlichen Kern des römischen Weibes getroffen hat, so hat er ihn hier bei

Portia und Calpurnia getroffen. Das sind nicht Naturen, die ganz ungestüm dem Drange des Herzens folgen, sondern die mit einer festen ethischen, wir dürfen sagen römischen Sittlichkeit ihre Stellung zum Gatten auffassen. Ja, bei Calpurnia geht es so weit, daß sie in die Sorge um ihren Caesar so hineingezogen wird, daß sie bange wird um dessen Zukunft. Sie fängt an ganz weiblich zu zweifeln an der etwa Glück oder Unglück verheißenden Bedeutung von Kometen; sie wird, weil sie diesen Gatten so verständnißvoll liebt, weil sie die eigenthümliche Katastrophe, in deren Mitte Julius Caesar steht, wenigstens ahnt, fast in einer männlichen Weise in den großen Konflikt, an dem er untergehen muß, hineingezogen. Ein nahverwandtes Bild gewährt Portia. Mit noch energischerer Empfindung ragt sie in das Männliche hinein, daß wir Züge in ihr finden, wie sie sich selbst verwundet, um die Aufmerksamkeit des Gatten zu erregen. Man könnte fast behaupten, daß diese beiden Römerinnen, Portia und Calpurnia, bei allen gelegentlichen tief innerlichen Beziehungen zu den Gatten, doch etwas zu römisch Männliches an sich tragen; und entsprechend seiner Vorlage hat Shakespeare mit einer ganz klaren Empfindung Solches gewollt.

Während der Dichter, wie wir haben sehen können, Schritt vor Schritt auf eine Art Idealisirung des Gattinbegriffs ausgeht, bemerken wir mit einem Male Etwas bei ihm, was wie ein Rückschlag aussieht. Aber es ist, genau betrachtet, ein Rückschlag, der von großem psychologischen und dramatischen Interesse ist. Das ist der Standpunkt in der Auffassung des Weibes in dem Drama von Antonius und Cleopatra, das etwa um das Jahr 1608 vollendet worden sein mag. Wir Alle wissen, mit welcher Begeisterung Heinrich Heine an der Gestalt der Cleopatra gehangen hat: es ist in diesem sinnlich schönen Weibe eine dämonische Macht ohne Gleichen. Aber fast scheint es, als ob der Dichter den Versuch gemacht habe, durch die Gestaltung dieses wunderbaren Charakters sich selbst von der Sinnlichkeit, die einen voll und ganz ausgerüsteten Dichter wie ein angeborenes Schicksal zu bestimmen vermag, vollständig zu befreien. Wie er zu Anfang seiner dichterischen Laufbahn in Venus und Adonis, gegen die Sinnlichkeit kämpfend, sich gleichsam seelisch und sittlich zu läutern begann: so scheint er nun für die letzten Jahre seiner Entwickelung, sich auch mit der Gestaltung der Cleopatra von den letzten sinnlichen Schlacken freigemacht zu haben. Und in der That, von da

an gewinnt Alles, was das Wesen der Liebe, der Gattin, der Mutter angeht, einen großen, reinen, sittlichen Hintergrund.

Zu derselben Zeit (und man könnte sich wohl anheischig machen, Dies nicht nur psychologisch, sondern auch noch philologisch nachzuweisen) oder doch unmittelbar auf Antonius und Cleopatra dichtete Shakespeare seinen König Lear. In König Lear beschäftigt uns zwar mehr das tragisch großartige Motiv der Kinderliebe, als das einfache Verhältniß eines Weibes zum Gatten; aber Cordelia ist grade ein Problem in letzterer Beziehung. Sie ist nicht nur eine bezaubernde weibliche Persönlichkeit, die, einmal von uns gesehen, unser Herz für immer festhält, trotzdem, daß sie im entscheidenden Augenblick so Wenig zu sagen vermag; sie ist eben das holde Stillschweigen; in ihr hat der Dichter einen außerordentlich interessanten Moment gekennzeichnet, den Jeder von uns beobachten kann, der überhaupt beobachten will, wenn er eine eigene Tochter vor die große Frage der Entscheidung der Liebe gestellt sieht. Es ist mit dem biblischen Worte schön gesagt, wie der Ehebund das enge Verhältniß zu Vater und Mutter aufhebe; aber ein großes Problem bleibt diese einschneidende Trennung immer, und für den Dichter ein um so interessanteres psychologisches Problem, je bedeutsamer die Ehe in sittlicher Beziehung ist.

Cordelia sagt sich ganz einfach — diese Voraussetzung müssen wir machen —, daß sie sich zu entscheiden hat für den Gatten; und im Wesentlichen ist es dieses ernst sittliche Moment, das ihr es erschwert, als sie von dem Vater gefragt wird; das ihren Mund verstummen, dagegen die schwatzhafte Seichtigkeit der andern beiden Schwestern zum Wort kommen heißt. Aber hier vollzieht sich nun das eminent psychologische und zugleich sittliche Kunststück bei Shakespeare: dasselbe Weib, das die landläufige pietätvolle Liebe nicht in breiter Rede auszusprechen vermag, ist die Einzige, welche nachher für den verstoßenen Vater in der großen Katastrophe eintritt; sie ist es, die durch die Zweitheilung ihrer eigenen Seele zwischen Vater und Gatten schließlich zu Grunde gehn muß.

Ganz anders stellt sich nachher, wenige Jahre, höchstens zwei Jahre später, wieder in einer wuchtigen politischen Tragödie das Verhältniß zwischen Mutter und Sohn, als hier zwischen Vater und Tochter geschah. Wir haben es wieder mit einem Römermotiv zu thun, mit einem Römermotiv, das durch den Namen Coriolan schon seiner ganzen Bedeutung nach gekennzeichnet ist. In diesem Coriolan

erscheint auch eine Gestalt, ähnlich wie Cordelia: auch hier ist etwas wie von holdem Schweigen; aber die Hauptgestalt, auf die wir unsere Aufmerksamkeit richten müssen, ist die Mutter. Diese Volumnia ist vielleicht die bedeutsamste Mutter, welche Shakespeare's dichterischer Geist geschaut und dargestellt hat. Es ist eine durch und durch römische Frau, die wohl in erster Linie empfinden mag, daß dieser Coriolan ihr Sohn sei; aber in zweiter Linie und nachdrücklicher sagt sie sich, daß ihr Sohn ein Römer sei und sie als Römerin die Verpflichtung habe, den Sohn wieder dem Vaterlande zuzuwenden. Es ist das zweifellos das letzte Mal, daß Shakespeare in der zweiten Scene des letzten Aktes dieser ungeheueren Tragödie die Entscheidung der bittenden Mutter gegenüber dem äußerlich mächtigeren Sohne sich vollziehen, überhaupt in einer großen Thatsache das sittlich-dichterische Mutterrecht vollständig zur Geltung gelangen läßt. Und wenn man gleichsam abgekürzt den großen Inhalt dieser Muttertragödie — es ist beinahe der Coriolan mehr eine solche Muttertragödie, denn eine Sohntragödie — wenn man eine abbrevirte Formel finden will für diese Tragödie der Mutter, dann muß man einmal Beethoven's Ouverture zu Coriolan[1]) an sich vorbeigehn lassen: da vernimmt man in äußerst charakteristischen Tönen, wie die mütterliche Bitte und die starre Abweisung des Sohnes mit einander kämpfen, bis dann endlich die ganze Welt zusammenbricht und Stolz des Sohns und Glück des Mutterherzens unter sich begräbt.

Von da ab versucht es Shakespeare, in märchenhafter Weise diese Fragen zu behandeln; und es ist ganz wunderbar, wie er, der immer reifer Werdende, der Welt, den Außendingen sich immer feindlicher Gegenüberstellende, immer versöhnlicher wird in der Auffassung des Weiblichen. Fast zu gleicher Zeit, in den Jahren 1610 und 1611, entstehn die Schauspiele Cymbeline und Das Wintermärchen. Es erfordert eine feinere Kunst, als ich sie besitze, um zu zeigen, wie in den weiblichen Gestalten dieser beiden Schauspiele der durchgeistigtsten Weiblichkeit die feinsten Züge des seelisch bewegten Geistes zum Ausdruck kommen: hier Imogen und dort Hermione. Es macht auf den unerfahrenen, aber ernst empfindenden Zuschauer den überwältigendsten Eindruck, wenn er im letzten Akte des Wintermärchens die gleichsam zur Statue versteinerte Hermione sieht, wie sie nun Angesichts des Unrechts,

[1]) Beethoven's Ouverture ist nicht zum Shakespearischen, sondern zum Collin'schen Coriolan geschrieben. D. R.

das ihr von dem eifersüchtigen Gatten zugefügt worden ist, w zum vollständigen Leben gelangt. Das sind wunderbar her Töne, welche kein anderer Dichter irgend eines Volkes in äl feiner und sittlich vertiefter Weise hat anklingen lassen. Ich wün ich vermöchte in rascher Rede gerade diese feinen Züge darzulegen; aber bei den einfachen Namen Imogen und Her: tauchen gewiß in Jedem, der sie vernimmt, eine Menge E1 rungen auf, welche zeigen, wie Shakespeare in einem Zeit dessen Sitte das Weib noch nicht auf den Brettern litt un Leben nicht würdig genug ehrte, durch seine hoheitsvolle Auffa des weiblichen Charakters alle Epigonen weit überragt.

Es empfiehlt sich indeß das lehrreiche Vergnügen für tiefer eindringenden Beobachter, hintereinander Cymbelin seinem allerdings etwas zerstreuten Inhalte, das Wintermär mit seiner phantastischen, märchenhaften Handlung, die nüchterne Komödie der Irrungen an sich vorübergehn zu l Ueberall handelt es sich um einen Kampf des Weiblichen eine widerstrebende Umgebung; aber wir sehen, wie außerorde vertieft bei Shakespeare gerade diese Frage des Weiblicher entgegentritt.

Ja, was soll ich aus dem großen Reichthum der Shakes schen Frauen und Mütter noch herausheben? Vor einer G indeß kann ich nicht vorbeigehen, und es mag mir gestattet wenigstens von dieser Gestalt noch zu reden, umsomehr, als eine grauenvolle Empfindung von ihr zu trennen pflegt. es ist doch eine Gestalt, die trotz alledem uns herausfo unser ganzes Herz ihr darzubringen: das ist die arme Lady Mac Vielleicht ist die Gestaltung dieses Charakters, welcher ganz gar unserm Dichter angehört, und welcher auch in dieser späten Zeit der Reife geschaffen worden ist, das Größte, Shakespeare auf dem Gebiete des Weiblichen zu erreichen ver hat. Man darf zunächst einige, nur leicht hervorspringende nicht übersehen. Sehr Viele, welche die Tragödie gesehen l sind überrascht, wenn man sie fragt, ob Lady Macbeth jemals M gewesen sei, und der Dichter scheint selbst keinen besondern A darauf gelegt zu haben; aber es scheint nur so. Er sagt gelegentlich — und er behandelt dieses Thema mit der eigen lichen Feinheit und Delikatesse, die ihm in allen solchen meh andeutenden Dingen eigen ist — er sagt, oder vielmehr er es Lady Macbeth sagen, daß sie einst ein Kind an der Brust g

habe und wisse, wie süß die Liebe zu ihm sei. Wir erfahren nicht, was aus dem Kinde geworden ist; aber sie hat es gehabt, und es läßt sich hieraus ein zwiefach wichtiger Schluß ziehen: einmal der Schluß, daß Lady Macbeth irgend einmal Mutter gewesen ist, und zweitens, daß sie davon nicht weiter reden mag. Sie ist um ihren größten und heiligsten Beruf gekommen, sie ist Mutter geworden und hat kein Kind erziehen dürfen; sie steht seitdem in jener entsetzlichen Einsamkeit der Kinderlosigkeit, in der das innere Glück so vieler Frauen langsam, fast unvermerkt untergeht. Aber, groß angelegt, sucht nun Lady Macbeth irgend einen bedeutenden Zweck, den sie als Weib erfüllen kann. Für das Weib giebt es aber gar keinen größeren Zweck, als die Größe des Mannes. Ihre anfänglich ganz reine, aber gewaltige Seele wirft sie in die Interessen des Mannes hinein; sie schreckt nicht zurück vor Verbrechen der furchtbarsten Art, wenn sie für die Größe des Gatten erforderlich sein würden; sie regt sogar ihren zögernden Mann auf das Gewaltigste an, diese nothwendig gewordenen und sich gleichsam darbietenden Verbrechen zu vollbringen. Aber nun tritt der große Dichter mit seiner außerordentlichen Seelenkenntniß und zugleich mit seinem erhabenen sittlichen Bewußtsein ein. Es ist nicht des Weibes Aufgabe, wenn es Schiffbruch gelitten hat mit seinen eigentlichen, ihm erreichbaren Idealen, nun hineinzutreten in die seinem Wesen widersprechende mannhafte Thätigkeit. Der Wahnsinn, der im fünften Akt bei der Lady Macbeth eingetreten ist, ist nicht zufällig. Das Blut, das sie von den Händen wegwischen will, durchfrißt ätzend ihre tiefste Seele. Sie hat etwas unendlich Unweibliches gethan; und man darf wohl als die große Lehrformel, welche die Macbeth-Tragödie uns als letztes Ergebniß für die Würdigung des Weiblichen bietet, den Satz aufstellen: Das Weib soll nicht den Mann verbrecherisch ergänzen! Ideale mag sie ihm geben, aber das Verbrechen soll sie, der bessere Genius, fernhalten.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Shakespeare von solchen Reflexionen über den Gang der Dinge im Leben selbst aufs Tiefste ergriffen gewesen ist; denn wir wissen aus seinen Werken, ja wir könnten aus der Entwickelung seiner ganzen Gemüths- und Dichtungsart errathen, daß er an Lebensheiterkeit abnimmt und immer weltfeindlicher wird.

Der modische Pessimismus des heutigen Tags hat es bequem, sich auf diese Stufe seiner Weltanschauung hinschieben zu lassen und dann noch dies und jenes bittere Wort des Dichters anzurufen;

aber man vergleiche doch einmal dasjenige Werk, welches er uns gleichsam als sein Testament hinterlassen hat, seinen Sturm, dessen pessimistische Hintergedanken man geradezu gepriesen hat. In diesem Sturm, der den letzten Gewinn seines eigenen stürmischen Lebens und Dichtens formulirt, treten lehrreich und beredt zwei Gestalten hervor, eine männliche und eine weibliche. Die männliche ist der von dem Zeitalter gesuchte, scheinbar unschuldige, weil von keiner Kultur berührte Naturmensch Caliban; die weibliche Gestalt ist die unvergleichliche Miranda. Und wenn wir uns fragen sollen: Was lehrt denn nun dieser Sturm zuletzt als der Schlußstein der ganzen tragischen und Komödien-Dichtung unseres Shakespeare, ja als deren zusammenfassende Formel? Es ist ein Wort, das derselbe Dichter Deutschlands ausgesprochen hat, der uns heute von selbst in Verbindung mit unserm Shakespeare vor dem inneren Auge erschien: unser Goethe hat in jenem großen geheimnißvollen Einverständniß, welches die auserwählten Geister unter einander und ihn selbst mit Shakespeare verbindet, als Gewinn seines Lebens und Dichtens gesagt: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan!“

Jahresbericht vom 23. April 1885.

Vorgetragen

vom

Dr. Julius Thümmel.

Hohe Versammlung!

Alter Tradition gemäß lassen Sie uns an erster Stelle eine Pflicht der Pietät erfüllen, indem wir Derer gedenken, die uns im vergangenen Vereinsjahre durch den Tod entrissen sind. Nach dieser Seite hin haben wir den Verlust dreier Männer zu beklagen, die sich auf dem Felde der Shakespeare-Literatur besonders hervorgethan haben: des Amerikaners Grant White, des Italieners Giulio Carcano und des Gießener Professors Dr. Ludwig Lemke, welcher Letztere, Mitbegründer der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, dem Vereine als treuer und eifriger Genosse bis in die neueste Zeit angehört hat. Havete carae animae!

Das Geschäftliche hat gegen das vergangene Jahr keine wesentliche Veränderung erlitten.

Die Bibliothek, wie früher schon angedeutet, die reichhaltigste auf dem Kontinent in dieser Spezialität, erfreut sich eines unausgesetzten Wachsthums und wird — was ja doch die Hauptsache sein dürfte — besonders stark benutzt.

Der Absatz des Jahrbuchs XIX tritt zwar gegen den des Jahrgangs XVIII etwas zurück; indessen dürfte dieser Umstand nicht von sonderlichem Belange sein, da der Ablauf des Vereinsjahrs die Rechnung für den Vertrieb nicht ein für allemal abschließt und frühere Jahrgänge vielfach nachgefordert werden.

Die Zahl der Mitglieder, wie die damit in Wechselwirkung stehenden Finanzen des Vereins, bewegen sich auf dem Niveau des vorigen Jahres. Ein Rückschritt ist hier nicht zu verzeichnen.

Wenn wir uns auch nicht in gerade glänzenden Verhältnissen befinden; so kommen wir doch eben aus — Dank sei es der huldvollen Munifizenz unserer hohen Protektorin, sowie der umsichtigen, wahrhaft hausväterlichen Verwaltung unseres Herrn Schatzmeisters. Wir haben noch nie mit Unterbilance gearbeitet und dürften deshalb nach kaufmännischen Anschauungen in der Lage sein, für unsere Bestrebungen auch fernerweiten Kredit in Anspruch nehmen zu können, ferneren Glauben an den Bestand und das Gedeihen unserer Firma.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar
am 23. April 1885.

Die 21. Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde unter zahlreicher Theilnahme im Saale der Armbrustschützengesellschaft abgehalten; Se. K. H. der Großherzog, I. K. H. die Frau Großherzogin, Se. K. H. der Erbgroßherzog, I. K. H. die Frau Erbgroßherzogin und I. H. die Prinzessin Elisabeth von Sachsen-Weimar beehrten die Versammlung durch Ihre Gegenwart.

Nach Eröffnung der Versammlung und Begrüßung der Erschienenen durch den Präsidenten der Gesellschaft, Herrn General-Intendanten Freiherrn von Loën, erstattete Herr Universitätsrichter Dr. Thümmel den vorstehenden Jahresbericht.

Hierauf folgte der Festvortrag des Herrn Professor Gosche aus Halle a. S. über „Shakespeare's Ideal der Gattin und Mutter", welcher mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde.

Die Herren Direktor Dr. Tröbst und Justizrath Gruner, welche bereits seit Jahren die Kommission für die Rechnungsablage und Dechargeertheilung bildeten, wurden für dieses Amt wiedergewählt.

Nachdem als Ort der nächsten Generalversammlung wieder Weimar gewählt worden war, wurde die Generalversammlung vom Herrn Präsidenten geschlossen.

Einlagen und Zuthaten in Shakespeare's Dramen.

Von

Nicolaus Delius.

Der etwas unbestimmte Titel dieser Abhandlung, für den sich aber kein bestimmterer finden ließ, bedarf zunächst einer genaueren Erklärung. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung und Charakteristik aller derjenigen Elemente der Schauspiele unseres Dichters, welche außerhalb der in Dialogen und Monologen verlaufenden dramatischen Handlung fallen, aber zur Vervollständigung und Verdeutlichung derselben entweder vom Dichter oder von anderer Seite hinzugefügt wurden. Diese verschiedenartigen Elemente in Bezug auf ihren Ursprung zu prüfen, ihre Stellung im Kontext der Dramen nachzuweisen und zu motiviren, Form und Inhalt derselben zu untersuchen — das war der Zweck und der einheitliche Gesichtspunkt der vorliegenden Arbeit. Bei der großen Mannigfaltigkeit des gegebenen Stoffes bedarf es aber einer festen Norm und systematischen Anordnung dieser scheinbar so disparaten Elemente nach bestimmten Kategorien, die sich denn folgendermaßen ergeben und festgestellt haben.

Die erste Abtheilung umfaßt alle vorkommenden Fälle einer Anwendung der von keinem Gesange begleiteten instrumentalen Musik, die in Shakespeare's Dramen verzeichnet stehn. Hier ist eine Mitwirkung oder Einwirkung unseres Dichters am Schwierigsten zu konstatiren, nur daß die etwaige nähere Bezeichnung der

betreffenden Musikgattung oder der in Frage kommenden Instrumente mit einiger Sicherheit auf seine Rechnung zu setzen sein mag.

Die zweite Abtheilung umfaßt alle Fälle, wo ein Lied, ein Gesang mit oder ohne Begleitung, aber mit Angabe des Textes verzeichnet steht. Hier ist die Frage, inwiefern dieser Text unserem Dichter zu- oder abgesprochen werden muß, nahe gelegt und läßt sich aus äußeren oder inneren Gründen, aus anderweitigen Zeugnissen u. s. w. in den meisten Fällen ziemlich sicher entscheiden.

Die dritte Abtheilung umfaßt alle nur gesprochenen, gelesenen oder citirten Verse, die nicht zum Dialoge der Dramen gehören, sondern denselben nur äußerlich eingefügt sind. Bei diesen steht Shakespeare's Autorschaft im Allgemeinen ziemlich fest, wo nicht direkte Zeugnisse dagegen sprechen.

Die vierte Abtheilung umfaßt das auf der damaligen englischen Bühne so häufig zur Verwendung gelangende Genre der Masques, der Geistererscheinungen und Visionen, von denen auch unser Dichter gelegentlich den ihm zusagenden Gebrauch gemacht hat, ohne daß dabei eine fremde Beihilfe anzunehmen wäre.

Die fünfte Abtheilung, gewissermaßen eine Modifikation und Erweiterung der vierten, umfaßt die Schauspiele im Schauspiel. Die wenigen Fälle, welche sich davon bei Shakespeare finden, gehören selbstverständlich und ausschließlich ihm selber an.

Die sechste und letzte Abtheilung umfaßt die Prologe, Epiloge und Chorusreden, also alle zu jener Zeit gebräuchlichen scenischen Hilfsmittel zur Verständigung der Zuschauer über das aufzuführende Drama, zur Ergänzung einzelner Partien desselben, endlich zur Bitte um Beifall nach der Aufführung. Shakespeare macht, nach den alten Ausgaben zu urtheilen, von diesen Hülfsmitteln einen viel seltneren Gebrauch, als die meisten zeitgenössischen Dramatiker, ganz abgesehen davon, daß einige ihm zuertheilte Prologe und Epiloge sicherlich nicht aus seiner Feder stammen. Für Shakespeare war das Drama selbst so vorwiegend sein Augenmerk, daß alle diese sonstigen Einlagen und Zuthaten in der That lediglich als ein, bisweilen freilich wünschenswerthes oder gar nothwendiges, Hors-d'oeuvre erscheinen.

Wir eröffnen unsere Musterung der in den Text der Dramen ohne begleitende Worte eingelegten Instrumentalmusik mit dem sogenannten *Huntsup*, dem mit Jagdhörnern und dem Gebell der Hunde dargebrachten Morgengruß und Aufruf zur Jagd, mit welchem in Titus Andronicus (A. 2, Sc. 3) der greise Titus das ankommende Kaiserpaar begrüßt. Daß bei diesem feierlichen Brauche die musikalische Wirkung eben so sehr auf den wohldressirten Hunden wie auf den Jagdhörnern beruhte, das erhellt deutlich aus einem Passus im Midsummer-Night's Dream (A. 4, Sc. 1). Theseus rühmt da seinen Jagdhunden nach, daß ihr Gebell eine vollständige Skala bilde, wie die einzelnen Glocken im Glockenspiel, jede einen Ton tiefer als die andere. Auf der Shakespeareschen Bühne mußten wahrscheinlich in Ermangelung einer so musikalisch ausgebildeten Jagdmeute menschliche Stimmen diesen Effekt nachzuahmen suchen, so gut es eben gehn wollte.

Um einen anderen als diesen waidmännischen Morgengruß handelt es sich in Othello (A. 3, Sc. 1): um ein Ständchen, welches Cassio durch eine Musikbande seinem General am Morgen nach dessen Hochzeitsnacht darbringen möchte. Leider mißlingt diese wohlgemeinte Huldigung. Wie der Hausnarr Othello's erklärt, sind die Instrumente so arg verstimmt, daß sie gleichsam durch die Nase sprechen, wie ein mit der Lustseuche Behafteter. Das entscheidende Moment aber ist, daß, dem Narren zufolge, Othello gänzlich unmusikalisch ist und höchstens eine Musik verträgt, die man nicht hört.

In ähnlicher Weise werden in Romeo and Juliet (A. 4, Sc. 5) von dem Clown die Pfeifer verhöhnt, die zur Hochzeitfeier gekommen waren und nun unverrichteter Sache wieder abziehen müssen. Dieser Peter stellt ein scherzhaftes Examen mit ihnen an, indem er ihnen ein Bruchstück eines bekannten Liedes citirt, über die Frage, was doch der Dichter unter dem Silberklange der Musik verstanden haben möge. Daß aber unter diesen Instrumentalmusikern sich auch ein Sänger befunden, geht aus dem Verlauf dieses närrischen Verhörs hervor.

Während der Dichter in den bisher citirten Beispielen uns einen Chor musikalischer Instrumente vorführt, haben wir in seinem Julius Caesar (A. 4, Sc. 3) einen Solisten, den jungen Lucius, den Liebling des Brutus, der in dem Zelte vor der Entscheidungsschlacht die aufgeregten Lebensgeister seines Herrn mit seinem Saitenspiel und Gesang beschwichtigen soll. Der Text des letztern

wird nicht mitgetheilt. Aber Brutus findet die Weise einschläfernd, weil nämlich der Sänger dabei entschlummert ist und im Schlafe sein Saitenspiel leicht fallen lassen möchte, weshalb Brutus ihm dasselbe aus der Hand nimmt. Die Oekonomie der Scene verlangte freilich das Entschlummern des Knaben, der nicht Zeuge der folgenden Geistererscheinung sein durfte. Noch im Schlaf ist er so mit seinem Instrumente beschäftigt, daß er, von Brutus aufgeweckt, mit der Verstimmung der Saiten das Aufhören seines Spieles entschuldigt.

Der hier nur angedeutete Zusammenhang zwischen der Musik und der Geisterwelt tritt klarer, und ebenfalls vor einer Entscheidungsschlacht, hervor in dem andern Römerdrama, Antony and Cleopatra (A. 4, Sc. 3). Da hören die Krieger des Antonius auf ihrem Wachtposten eine wunderbare Musik der überhaupt auf der englischen Bühne zu feierlichen Anlässen gebräuchlichen Hoboen, die erst unter der Bühne, nachher in der Luft erklingt. Die Deutung dieses Phänomens hat der Dichter seiner Quelle, dem Plutarch, entlehnt: es ist der Gott Herkules, der seinen treuen Verehrer Antonius in diesem kritischen Moment verläßt.

Einer originellen musikalischen Einlage begegnen wir in King Henry IV, First Part (A. 3, Sc. 1). Der Walliser Glendower macht den Dolmetscher zwischen seiner Tochter und ihrem des Welschen unkundigen Gemahl. In seiner phantastischen, großsprecherischen Weise geberdet er sich, als ob er die Musik, die bald nachher laut wird, durch seine Zauberkunst aus weiter Ferne herbeiziehe. Im Anschluß daran singt dann die Lady Mortimer ein welsches Lied, dessen Text uns leider nicht mitgetheilt wird, wahrscheinlich, weil es nicht Shakespeare's Sache war, denselben zu liefern, sondern diese Mühewaltung Andern überlassen blieb.

Eine Betheiligung unseres Dichters an der Auswahl und Bestimmung eines gewissen Musikstückes ist aber leichter vorauszusetzen bei demjenigen, welches sich in Twelfth-Night (A. 1, Sc. 1) der Herzog als „Nahrung seiner Liebesschwärmerei“ vortragen läßt. Die Charakteristik, welche er von dieser Weise und von ihrem Eindruck auf ihn giebt, ist so eingehend, daß wir auf eine ganz bestimmte Komposition schließen dürfen, welche Shakespeare hier im Sinne gehabt hat und von Musikern seines Theaters aufführen ließ.

In noch höherem Grade ist eine Mitwirkung des Dichters anzunehmen bei der Auswahl der Musik im Merchant of Venice

(A. 5, Sc. 1), welche die von Venedig heimkehrende Portia auf ihrem Landsitze Belmont begrüßt. Die tiefsinnigen Reflexionen, welche zuerst Lorenzo und Jessica und nachher Portia selbst an das Belauschen dieser Musik anknüpfen, verrathen deutlich, daß unserem Dichter eine ganz bestimmte Tonschöpfung vorgeschwebt haben muß, die in ihrer ausdrucksvollen Weise zu solchen Reflexionen Anlaß geben konnte.

Die Musik, welche in Winter's Tale (A. 4, Sc. 3) bei dem Feste der Schafschur den Sang der Schäfer und Schäferinnen begleitet und vom Dichter nicht weiter betont wird, mag immerhin als eine konventionelle Einlage ohne Shakespeare's Weisung von dem Regisseur bei der Aufführung arrangirt worden sein. — Auch die feierliche Musik, welche in demselben Drama die Wiederbelebung der todtgeglaubten Hermione einleitet, mag Shakespeare den Schauspielern überlassen haben, obgleich die Einfügung derselben an der passenden Stelle, wie der Text bezeugt, von ihm selber herrühren mußte.

Die „feierliche Musik", in deren Begleitung Ariel, den Anwesenden unsichtbar, auftritt im Tempest (A. 2, Sc. 1) soll offenbar den Zauber andeuten, der das fast plötzliche Einschlafen des Königs und seiner Freunde bewirkt. So gut wie Ariel's Gesang, der die Schläfer nachher erweckt, von Shakespeare gedichtet ist, mag er auch die Weise dieser feierlichen Musik als das Gegenstück zu jenem Gesange angegeben haben.

Zahlreicher als die eben betrachtete Reihe von Musikstücken ohne begleitenden Text ist in Shakespeare's Dramen die zweite Reihe, von Gesängen und Liedern mit oder ohne Musikbegleitung. Die dabei zu Grunde gelegten Worte sind entweder von unserem Dichter selbst verfaßt, oder doch der jedesmaligen Situation angepaßt, wenn er sie nachweislich anderswoher, theilweise nur fragmentarisch, entlehnt hat. Zu der letztern Gattung gehören in Hamlet (A. 4, Sc. 5) die Lieder der Ophelia, deren stellenweise frivoler Ton sich wohl aus der geistigen Verstörung der Sängerin, nicht aber aus einer etwaigen Trübung ihrer jungfräulichen Reinheit erklären läßt.

Bei den Reimsprüchen und Liederfragmenten, in denen der Narr im King Lear (A. 1, Sc. 2 — A. 2, Sc. 4 — A. 3, Sc. 2) in scheinbar scherzhafter Weise seinem Herrn die ernstesten War-

nungen insinuirt, ist es schwer zu entscheiden, wie viele derselben bloß rezitativisch vorgetragen, wie viele aber wirklich gesungen wurden. Für die erstere Annahme spricht bei manchen der Inhalt und die Form, welche bei andern offenbar einen merklich gesanglichen Anklang haben. Einfach gesprochen, wie die Prosa des Narren, sind aber wahrscheinlich gar keine, wenn wir uns erinnern, wie auch sonst die Figur des Narren auf der Shakespeare'schen Bühne vorzugsweise durch einen gesangbegabten Schauspieler vertreten war. Ob diese Verse alle von Shakespeare selbst in ihrer ursprünglichen Textrezension herrühren, ist wohl einigermaßen zweifelhaft. Jedenfalls hat er sie aber für die Rolle des Narren dergestalt modificirt, daß sie für sein geistiges Eigenthum gelten dürfen. — Entschieden anderswoher entlehnt, und zwar aus Balladen und aus dem Volksmunde entlehnt, erscheinen dagegen in demselben Drama die seinem angenommenen Charakter entsprechenden Reimsprüche Edgars, welche theils gesungen — so die in A. 3, Sc. 4, und die ersten in A. 3, Sc. 6 — theils rezitativisch vorgetragen werden, wie z. B. die fingirte Bedrohung der verschiedenen Hunde, welche Lear anzubellen scheinen.

Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen den einzelnen lyrischen Partien im King Lear ist auch in den Versen zu konstatiren, mit denen unser Dichter im Macbeth das Wesen und Treiben seiner Hexen ausgestattet hat. Wo diese dem Volksglauben der Zeit angehörigen und entlehnten Geschöpfe bestimmend in den Gang der Handlung eingreifen oder denselben vorbereiten — wie in A. 1, Sc. 1 — A. 3, Sc. 5 theilweise, — A. 4, Sc. 1 ebenfalls theilweise — da müssen die betreffenden Worte von Shakespeare selbst verfaßt und nur in ihren Zuthaten dem seinem Publikum geläufigen Hexenglauben angepaßt sein. — Alle übrigen Partien, so weit sich dieselben nicht auf die Verführung und Bethörung des Macbeth selbst beziehen, entstammen aber älteren populären Quellen. Und daß deren Bekanntschaft beim Publikum allgemein vorausgesetzt werden durfte, Das scheint sich schon daraus zu ergeben, daß bei ihnen in der Editio Princeps, in der Folioausgabe und wahrscheinlich auch im Theatermanuskript nur deren Anfangsworte citirt sind. Wie diese Worte hat der Dichter denn auch die dazu gehörigen Melodien für den gesanglichen Vortrag anderswoher überkommen. Die Reden der Hecate sind gewiß einfach rezitativisch ohne weitere Musikbegleitung gehalten im Gegensatze zu den lyrischen Gesängen der übrigen Hexen.

Zu dem Morgenständchen, welches in Cymbeline (A. 2, Sc. 2) der einfältige Cloten durch seine Musikanten der Imogen darbringen läßt, hat Shakespeare selbst den Text geliefert und in ironischer Weise dann von dem närrischen Prinzen das Lied und dessen Weise charakterisiren lassen. Offenbar lag dem Dichter daran, Clotens vergebliche Werbung um die Gunst der Imogen nicht bloß in dessen sonstiger brutaler Manier, sondern auch in der konventionellen poetischen Form eines Ständchens dem Publikum vorzuführen. — Ganz anders verhält es sich in demselben Drama mit einer zweiten lyrischen Einlage, dem Trauergesange für den vermeintlich todten Knaben Fidele, den die Brüder Guiderius und Arviragus abwechselnd rezitativisch vortragen. Die Folioausgabe bezeichnet freilich dieses Lied mit der Ueberschrift '*Song*', aber aus den vorhergehenden Reden der Brüder ergiebt sich, daß sie dasselbe nicht eigentlich singen, sondern nur sprechen. Bezeichnend ist dabei, daß dieses Lied nicht etwa erst für diese Gelegenheit verfaßt sein soll, sondern daß mit demselben schon viel früher die Euriphile, die Pflegemutter der beiden Königssöhne, zu Grabe geleitet war. Daraus erklärt es sich, wenn in diesem konventionell und allgemein gehaltenen Trauergedichte jede spezielle Bezugnahme auf den Knaben Fidele und seine Schicksale fehlt.

In Troilus and Cressida (A. 3, Sc. 2) singt Pandarus zu dem Instrumente, das er sich reichen läßt, ein Liebeslied oder doch die Bruchstücke eines solchen, dessen frivol lüsterner Ton vollkommen dem gleichen Tone seiner Unterhaltung mit Helena und Paris sich anpaßt — ein Fingerzeig für den Gesichtspunkt, aus welchem Shakespeare diese trojanischen Liebesgeschichten betrachtet wissen wollte.

In Antony and Cleopatra (A. 2, Sc. 7) erreicht das Gelage am Bord der Galere des Pompejus seinen Höhepunkt und zugleich seinen Abschluß mit dem von Enobarbus arrangirten, an den Bacchus gerichteten Trinkliede. Während die lauteste Musik den von einem Knaben gesungenen Text begleitet, fallen die Gäste, zum Tanz von Enobarbus aneinander gereiht, in den Refrain und dessen Wiederholung ein. Caesar vergleicht nachher, im Sinne des Dichters, diese trunkene Ausgelassenheit mit dem Auftreten der Possenreißer, die auf der Bühne ihre grotesken Tänze aufführen.

In King Henry IV, Second Part (A. 5, Sc. 3) macht der sonst so schweigsame und zahme Friedensrichter Silence, nachdem er bei seinem Amtsbruder Shallow sich in Falstaff's Gesellschaft

rk bezecht hat, seiner ungewohnten Weinlaune im Singen ver-iedener lustiger Liederbruchstücke von populärem Charakter ft, bis daß er endlich schwer berauscht zu Bett geschafft wird.

In King-Henry V. (A. 3, Sc. 2) sind die Reime, welche stol Angesichts der Schlacht zur Beschwichtigung seiner feigen desangst singt und die der Page ergänzt, wahrscheinlich Bruch-.cke aus jetzt verlorenen Balladen der Zeit.

Die Königin Katharina in King Henry VIII. (A. 3, Sc. 1) cht die schweren Sorgen, welche sie um die drohende Ehescheidung asten, zu zerstreuen, indem sie sich von einer ihrer Hofdamen r Laute ein Lied vorsingen läßt. Eine Beziehung auf die Si-ıtion tritt deutlich in dem Schlusse des zum Preise des Orpheus rfaßten Gedichtes hervor, wo der holden Musik solche Zauber-nst zugeschrieben wird, daß zehrender Gram oder Herzens-mmer dabei entschlummern oder im Zuhören sterben.

Wie Cloten in Cymbeline der Imogen sein Morgenständchen rbringt, so erscheint auch in Two Gentlemen of Verona . 4, Sc. 2) der gleichfalls aussichtslose Liebhaber der Silvia, ıurio, mit seinen Musikanten vor dem Fenster seiner Geliebten einer Serenade, die in höfischer Manier Silvia's Preis in drei ıfzeiligen Strophen mit abwechselnd trochäischem und iambischem ›rsbau feiert.

In dem scherzhaften Gespräche zwischen dem närrisch gravi-tischen Armado und dem schalkhaften Pagen in Love's Labour's ost (A. 2, Sc. 1) soll der Letztere seinen Grund angeben, wes-ılb er Weiß und Roth in der weiblichen Gesichtsfarbe für sehr denklich erachte. Der Page thut Das in einer rezitativisch vor-tragenen achtzeiligen Versstrophe, deren Sinn ist, daß Weiß ıd Roth als die natürlichen Gesichtsfarben alle Fehler der Weiber schickt verbergen und so den Liebhaber nur täuschen.

Von den Versen, welche der Hausnarr der Gräfin Rousillon All's Well That Ends Well (A. 1, Sc. 3) singt, ist das erste ück mit der Anspielung auf den unvermeidlichen Hahnrei von serem Dichter mit einigen Modifikationen einem älteren Liede tlehnt. Die anderen Verse gehören einer Ballade vom trojani-hen Kriege an, auf welche die Erwähnung des Namens Helena n Narren gebracht hat. Die Bruchstücke derselben hat der Sänger ch seiner Weise willkürlich und zusammenhangslos verknüpft.

Besonders reich mit musikalischen Einlagen, wie es ja das iel der Feen und Elfen mit sich bringt, ist Midsummer-

Night's Dream ausgestattet, und zwar rühren diese Einlagen, im Gegensatz zu den früher nachgewiesenen Entlehnungen ausschließlich von unserem Dichter selber her. In den rezitativischen Stellen, wie z. B. A. 2, Sc. 1, wo die Fee in leicht dahinhüpfenden trochäischen Versmaßen ihr eigenes Wesen schildert, knüpft Shakespeare natürlich an die seinen Zuschauern geläufige Feenmythologie an, wie seinerseits der Kobold Puck das in gesprochenen iambischen Versen thut. Eine vollständige lyrisch gehaltene Feenscene haben wir A. 2, Sc. 3, verbunden mit einem Ringeltanze und einem Wechselgesange zweier Feen, dem sich ein Chor anschließt, um die Titania in Schlaf zu singen. Die dann folgenden Reden Oberon's und Puck's in vierfüßigen Trochäen sind wieder rezitativisch gefaßt. — Einen parodistischen Eindruck macht A. 3, Sc. 1 der mit einem Eselskopf begabte Weber Bottom mit dem Liede, das er zur Beruhigung seiner ob seiner Verwandlung erschreckten Gefährten im Balladentone der Zeit singt. — In der folgenden Scene (A. 3, Sc. 2) haben wir sodann wieder in der erwähnten Trochäenform rezitativisch gehaltene Wechselreden Oberon's und Puck's. Gesungen werden dagegen, wie das unregelmäßige kurze Metrum andeutet, Puck's Verse zum Schlusse des dritten Aktes. — In A. 5, Sc. [illegible] ist in das Rezitativ der Weihe des Hauses und des Brautbetts von Seiten der Feen und Elfen ein Lied mit Tanzbegleitung eingelegt worden, dessen Text nicht mit überliefert ist, vielleicht weil derselbe dem Belieben der Schauspieler überlassen war. Die letzten Verse spricht Puck als Epilog an das Publikum gerichtet.

In Taming of the Shrew (A. 3, Sc. 1) studirt Bianca die scherzhafte Tonleitererklärung des als Musiker verkleideten Hortensio. Ob sie aber diese auch singt, statt sie bloß zu lesen, das bleibt zweifelhaft.

In Much Ado About Nothing (A. 2, Sc. 3) läßt sich Don Pedro von seinem Diener Balthasar in stiller Abendstunde im Garten ein ihm schon bekanntes Lied mit instrumentaler Begleitung vorsingen, das, an die Damen gerichtet, sie vor den ungetreuen Männern warnt. Die Bühnenweisung der Folioausgabe verräth uns hier den Namen des Vortragenden Jack Wilson, der auc sonst auf dem Shakespeare'schen Theater als Sänger figurirte un hier also die Rolle des Balthasar spielte. — Eine musikalische Ei lage von ernsterem Charakter ist die Todtenfeier der vermeintlich Folge der Verleumdung unschuldig gestorbenen Hero, welche da freilich in der nächsten Scene wieder lebendig zum Vorschein kom

In Merry Wives of Windsor (A. 3, Sc. 2) singt der walsche Pfarrer, um seine Angst vor dem Duell mit dem französien Doctor Cajus zu betäuben, Verse aus verschiedenen erbau.en Liedern, die er zusammenhangslos auseinanderreißt.

Einem besonders gesangeskundigen Schauspieler muß die Rolle Hausnarren der Gräfin Olivia in Twelfth-Night auf der .kespeare'schen Bühne übertragen sein. Nicht bloß die beiden rischen Junker und Hausgenossen der Olivia lassen sich von . A. 2, Sc. 3 ein Liebeslied vorsingen und sind höchst entzückt 'on, sondern auch der feingebildete schwärmerische Herzog läßt wiederholt zu sich kommen, um sein melancholisches Lieblings- . von ihm zu hören. In Erwartung des Sängers begnügt er ı vorläufig mit der Begleitung, die ihm seine Hofmusikanten spielen müssen. Er charakterisirt das betreffende Lied und ;sen Weise als alt und einfach, wie es die Weiber singen, die Sonnenschein spinnen und stricken. — Einen ganz anderen ırakter trägt ein späteres Lied desselben Narren (A. 4, Sc. 2), welchem er scherzhaft sein plötzliches und rasches Verschwinden d Wiederkommen mit dem ähnlichen des sog. *Vice,* der komischen ›henden Figur der älteren englischen Bühne vergleicht und desn ganzen Habitus persiflirt. — Endlich hat der Narr statt des pilogs einen sog. *Jig* mit grotesken Sprüngen und halbsinnlosen ersen vorzutragen, dessen Schlußreim sich konventionell den eifall des Publikums erbitten muß.

Noch reicher als die Romantik in Twelfth-Night ist das nantische Waldleben des vertriebenen Herzogs in As You Like It t Liedern und Gesang ausgestattet. Und zwar ist es da vorɀsweise ein Gefährte des Herzogs, Amiens, der die Hauptrolle s Sängers dabei zu vertreten hat. So A. 2, Sc. 5 stimmt er ein ɘd zum Preise des Lebens im grünen Walde an, dessen zweite 'ophe dann der ganze Jägerchor mitsingt. Nach derselben Me-ie, aber zur parodistischen Verhöhnung des eben gesungenen xtes, giebt der unmusikalische melancholische Jaques noch eine n ihm improvisirte Strophe zum Besten. — A. 2, Sc. 7 singt ıiens auf Begehren des Herzogs ein zweistrophiges Lied von r Undankbarkeit der Menschen, dessen Refrain wiederum von r ganzen Tischgesellschaft mitgesungen wird. Unser Dichter hat enbar diese Partie hier eingeschaltet, damit während des Geıges Orlando dem Herzog im Stillen seine Herkunft und seine hicksale mittheilen kann, über welche das Publikum ja längst

ɛerrichtet war. — Von anderer Beschaffenheit sind die Lieder, ɛlche der verliebte Orlando der Rosalinde widmet und an die ɪume des Waldes heftet, wo Rosalinde und Celia sie finden und .nander vorlesen, ohne sie gerade zu singen. Das erste dieser ɛedichte wird dann von dem Narren in ergötzlicher Weise parolirt. Derselbe Narr citirt A. 3, Sc. 3 in singendem Tone Bruchstücke aus zwei einander entsprechenden Balladen. — A. 4, Sc. 2 haben wir abermals ein Jägerlied, zum Preise Dessen, der das Wild erlegt hat und der zum Lohne dafür das Geweih, gleichsam das Horn des Hahnrei, erhalten soll. Nach der Bühnenweisung der Folioausgabe hatte der Chor nur den Refrain dieses Liedes zu singen, während einige spätere Herausgeber mit genauerer Berücksichtigung des Textes das Lied unter zwei Sänger vertheilen dergestalt, daß der Eine die erste Zeile als Frage, der Andere die zweite als Antwort singt. — In A. 5, Sc. 3 tragen zwei Pagen dem Narren, der am nächsten Tage Hochzeit halten will, eine Ballade vor, die von den Freuden ländlicher Liebe in der Frühlingszeit handelt. Daß dieses Lied nicht von unserem Dichter herrührt, erhellt schon daraus, daß es später in richtigerer Fassung handschriftlich und mit Noten begleitet in einer Bibliothek in Edinburgh aufgefunden worden ist.

In Measure for Measure (A. 4, Sc. 1) singt ein Knabe der einsamen und verlassenen Mariana die erste Strophe eines Liedes vor, das sich vollständig zweistrophig in einem viel späteren Drama von Fletcher findet. Das an einen treulosen Liebhaber gerichtete Lied ist der Situation vollkommen angemessen und wahrscheinlich von unserem Dichter selbst verfaßt. Die Wirkung dieser schwermüthigen Musik erklärt Mariana dahin, daß dieselbe ihrem eignen Leide zusage, weil sie das darin wiederfinde.

In Winter's Tale vertritt der Vagabunde Autolycus di Partie des volksmäßigen Sängers, zunächst in A. 4, Sc. 2 in zwe Liedern, welche die Reize seines abenteuernden Wanderlebens schil dern, wie er im Frühling mit seiner Dirne über Land zieht un nach günstigen Gelegenheiten zu allerlei Diebereien ausspäht, selbs auf die Gefahr hin, dafür in den Fußblock eingesperrt zu werde Nachher (A. 4, Sc. 3), wo er mit dem Gelde, das er heimlich de einfältigen Clown abgenommen, sich einen Hausirkram angesch hat, preist er singend seine Waaren an und arrangirt mit beiden Schäferinnen ein Terzett nach der „Melodie von zwei M

chen, die um einen Mann freien“. Schließlich kommt er im Abgehen singend noch einmal auf seinen Tabulettkram zurück.

Im *Tempest* hat Prospero’s dienstfertiger Geist Ariel A. 1, Sc. 2 den aus dem Schiffbruch geretteten Ferdinand unter Spiel und Gesang unsichtbar zu seinem Gebieter zu geleiten. Den Refrain zu seinem ersten Gesange bilden auf Ariel’s Geheiß verschiedene Geister von verschiedenen Seiten mit nachgeahmten Thierstimmen. Das zweite Lied Ariel’s spielt auf Ferdinand’s vermeintlich ertrunkenen Vater an, dessen irdische Ueberreste im Meere in etwas Kostbares verwandelt werden sollen. — A. 2, Sc. 1 singt Ariel dem schlummernden Gonzalo einen warnenden Weckruf in’s Ohr. — Den Gegensatz zu dem ätherischen Ariel bildet A. 2, Sc. 2 der trinklustige Kellermeister Trinculo mit seinem derben Matrosenliede, dem sich zum Schluß der Scene der von ihm berauschte Caliban anschließt, indem er, stolz auf den neugewonnenen Herrn und Meister seinem bisherigen, dem Prospero, den Dienst kündigt. — Noch einmal läßt Ariel (A. 5, Sc. 1) sich vernehmen, während er dem Prospero beim Umkleiden behilflich ist und sich im Gesange im Voraus der ihm in Aussicht gestellten baldigen Freiheit freut.

Eine geringere Ausbeute als die eben beendete Musterung gesungener oder doch rezitativisch vorgetragener Einlagen in Shakespeare’s Dramen gewährt die nunmehr folgende Betrachtung der bloß gesprochenen oder gelesenen poetischen Stücke. Die sog. großen Tragödien liefern davon kaum ein einziges Beispiel. In *Timon of Athens* (A. 1, Sc. 2) gehört das trotzige Tischgebet des groben Cynikers Apemantus sowie die ganze Scene dem Vorgänger unseres Dichters an und läßt sich ohnehin nach seiner ganzen Fassung nicht auf Shakespeare’s Rechnung setzen. — Wie die Tragödien, enthalten auch die Historien keine gesprochenen poetischen Einlagen. Erst in den Komödien begegnen wir solchen, und zwar zunächst in *Two Gentlemen of Verona* A. 3, Sc. 2, wo der Herzog aus Valentin’s Rocktasche das Sonett herauszieht, welches dieser an die Silvia gerichtet hat, um ihr seinen Plan der Entführung mitzutheilen. Wie in der Sonettensammlung unseres Dichters sich so vielfache Berührungspunkte mit dieser seiner Jugendkomödie nachweisen lassen, so [illegible] dieses Sonett, obgleich offenbar für die betreffende [illegible] in Form

und Inhalt ganz an manche in jener Sammlung enthaltene lyrische Produkte.

In Love's Labour's Lost (A. 3, Sc. 1) haben wir einen scherzhaften Dialog in kurzen Reimversen zwischen Armado und seinem Pagen zur Persiflage des in der damaligen Poetik noch erhaltenen sog. *l'envoy*. — Andere gereimte Witzspiele folgen dann A. 4, Sc. 2. Der Schulmeister Holofernes will dem Pfarrer Nathanael seine Geschicklichkeit im Versemachen darthun, durch ein Gedicht auf ein von der Prinzessin erlegtes Wild, das er, wie er selbstgefällig bemerkt, mit Beobachtung der Alliteration extemporirt hat. Dafür liest nachher Nathanael ein bombastisches Liebessonett Armado's an Jaquenetta vor. Bei diesem Gedichte wie bei dem vorigen ist die satirisch-parodistische Absicht Shakespeare's kaum zu verkennen, der sich hier über gewisse Poeten seiner Zeit und deren falsche Manier lustig gemacht hat. Am Ende tritt die zu Grunde liegende Schalkhaftigkeit auch darin zu Tage, daß das fragliche Sonett nicht, wie es zuerst den Anschein hatte, von Armado für Jaquenetta, sondern von Biron für Rosaline bestimmt war. Der Spaß geht einigermaßen modifizirt weiter in der folgenden Scene, wo im Widerspruche mit ihrem feierlich abgelegten Gelübde der Weiberfeindschaft der König und seine Hofherren, nach einander sich unbelauscht wähnend, ihre Liebesgedichte rezitiren und so sich gegenseitig auf einem Eidbruch ertappen. Das Gedicht des Königs und dasjenige Longaville's sind in der üblichen Shakespeareschen Sonettenform und im Concettistil gehalten, während das Gedicht Dumain's den auch sonst unserem Dichter für populäre Poesie geläufigen vierfüßigen Trochäenbau aufweist. Als von Shakespeare herrührend sind die meisten dieser Verse mit geringfügigen Veränderungen auch in zeitgenössischen Gedichtsammlungen aufgenommen; so in dem Passionate Pilgrim, den Jaggard 1599 herausgab und zwar unter Shakespeare'scher Firma, obwohl nur ein Theil dieser Gedichte wirklich Shakespeare angehört hat.

Im Merchant of Venice (A. 2, Sc. 7 — A. 2, Sc. 9 — A. 3, Sc. 2) lesen die drei Freier der Portia nach einander die Inschriften im Innern der drei Kästchen, von denen erst der dritte Freier Bassanio die rechte Wahl trifft. Die beiden ersten Freier bezeugen ihr Mißgeschick in denselben vierfüßigen Trochäen, in denen die von ihnen gelesenen Reimsprüche abgefaßt sind. Die Pause vor Bassanio's Ueberlegung, ehe er zur Wahl schreitet, läßt Portia durch ein Chorlied mit Instrumentalbegleitung und Refrain

ausfüllen. Ihr Lied besteht aus Frage und Antwort über den Ursprung und den Vergang der Liebe, und der Refrain ahmt lautlich das Sterbegeläute beim Tode der Liebe nach. Diese kleine lyrische Partie hätte füglich schon in der vorigen Abtheilung mit besprochen werden sollen.

Die Schäferin Phoebe in As You Like It (A. 4, Sc. 3) sendet durch ihren Anbeter Silvius an den vermeintlichen Ganymed, d. h. an Rosalinde einen leidenschaftlichen Liebesbrief in den bekannten trochäischen Vierfüßen, den die Empfängerin mit verdienter Verachtung dem verblüfften Ueberbringer vorliest. Shakespeare fand in seiner Quelle zu diesem Drama einen entsprechenden Brief in der manierirten euphuistischen Prosa der Novelle von Lodge, dessen Inhalt unser Dichter im Uebrigen aber nicht für seine Verse verwerthet hat.

Wir verlassen nunmehr das Gebiet der in Shakespeare's Dramen eingefügten, sei es gesungenen, sei es gesprochenen Lieder und Reime, und wenden uns der Betrachtung eines anderen dramatischen Elementes zu, welches unser Dichter von seinen Vorgängern auf der englischen Bühne überkommen hatte, aber zu seinen Zwecken fester, als sie gethan, mit der eigentlichen dramatischen Handlung zu verknüpfen verstand. Es sind einerseits die damals auch zu einem selbständigen Genre ausgebildeten sog. Masques, Darstellungen allegorischer, meistens mythologischer Figuren, die einen gewissen, über das damalige Bedürfniß der gewöhnlichen Schauspiele hinausgehenden Scenenapparat erforderten, andererseits Geistererscheinungen, Visionen oder Träume Schlafender, die den Zuschauern zur Verdeutlichung des Inhalts sichtbar vorgeführt werden mußten. Von beiden, häufig von andern Dramatikern der Zeit gemißbrauchten scenischen Hilfsmitteln hat Shakespeare den diskretesten, aber augenfällig nothwendigsten Gebrauch gemacht.

In erster Reihe figurirt hier der Geist des alten Hamlet, der in seinen wiederholten Erscheinungen (A. 1, Sc. 1 — A. 1, Sc. 4 und 5 — A. 3, Sc. 4) recht eigentlich zu den unentbehrlichsten Trägern der Handlung gehört und mit derselben so unauflöslich verwachsen ist, daß er nur im Zusammenhange mit allen übrigen Partien des tiefsinnigen Dramas so gewürdigt werden kann, wie

es von den Kritikern und Aesthetikern bekanntlich genugsam geschehen ist.

Eine minder eingreifende, aber immerhin bedeutsame Rolle vertritt in Macbeth (A. 3, Sc. 4) der Geist des eben ermordeten Banquo, der zweimal nacheinander an Macbeth's Festtafel erscheint, nur diesem allein als eine personifizirte Gewissensmahnung sichtbar, wie Hamlet's Geist zu demselben Zweck nur seinem Sohne, nicht aber der Königin, sichtbar wird. — Zu den prophetischen Visionen gehören in Macbeth (A. 4, Sc. 1) auch die drei aus dem Hexenkessel emporsteigenden Erscheinungen und im Anschluß daran der feierliche Aufzug der acht Könige aus Banquo's Stamm, die über Schottland zu herrschen bestimmt sind.

Die Bedeutung der Erscheinung des Geistes Julius Caesar's (A. 4, Sc. 3), der den Brutus auf ein Wiedersehen bei Philippi entbietet, hat Shakespeare selbst hervorgehoben in der Schlußscene des Dramas, wo Brutus geflissentlich diesen vor der Schlacht ihm erschienenen Geist als Caesar's Geist bezeichnet, während in der betreffenden Scene dieser Geist selbst sich nur als Brutus' bösen Geist bezeichnet und ebenso von Brutus angeredet wird.

Die Probe eines Maskenspiels haben wir zunächst in Timon of Athens (A. 1, Sc. 2) zur Verschönerung des von dem verschwenderischen Gastgeber seinen Freunden und Parasiten gegebenen Banketts. Da führt Cupido als Prolog eine Schaar als Amazonen gekleideter Damen ein, welche auf der Laute spielen und tanzen. An dem Tanze betheiligen sich nachher auch die Gäste unter Begleitung von Hoboenmusik. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob dieses Intermezzo von Shakespeare herrührt. Wahrscheinlich hat er dasselbe, wie das oben besprochene Tischgebet des Apemantus in derselben Scene, aus der Arbeit seines Vorgängers beibehalten.

In Cymbeline (A. 5, Sc. 4) hat der Dichter den Traum des kriegsgefangenen, auf seinen Tod vorbereiteten Leonatus zu einer Vision verarbeitet, die in ihrem mythologischen Bestandtheil an die Masques erinnert. Die verstorbenen Eltern und Geschwister des Leonatus treten an das Lager des Schlafenden und halten, indem sie der Reihe nach ihre und des Leonatus traurige Schicksale herzählen, dem Jupiter seine Ungerechtigkeiten vor. Diesen Klagen macht dann Jupiter's Erscheinung in Donner und Blitz auf dem Adler thronend ein Ende mit der Vertröstung auf eine baldige günstige Wendung in Leonatus' Schicksal. Zur Bekräftigung läßt

der Gott auf die Brust des Schlafenden eine Schrift niederlegen, die in der Form eines Orakels dessen zukünftiges Heil enthüllt. Die meisten Herausgeber stimmen freilich darin überein, diese Episode für ein nicht-Shakespeare'sches Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, so wenig finden sie des Dichters Stil und Kunst darin wieder; aber es möchte schwer sein, diese Partie aus dem Drama zu entfernen, ohne eine merkliche Lücke zu lassen. Der Dichter selbst vielmehr mußte diese Scene als zu der ganzen Anlage unentbehrlich mitentworfen und mitverfaßt haben, und zwar den darin auftretenden konventionellen mythischen Figuren gemäß, in einem anderen Tone als in dem er die dramatischen Personen seines Schauspiels reden läßt: d. h. in der konventionellen opernhaften Redeweise, welche bei solchen mythologischen oder allegorischen Figuren einmal hergebracht war.

Ein doppeltes Maskenspiel wird uns in Love's Labour's Lost (A. 5, Sc. 2) vorgeführt. Zuerst treten da die verliebten Hofherren mit dem Könige als Russen verkleidet vor den Damen auf, von dem Pagen Moth als ihrem Prologsprecher eingeführt. Aber wie der Page werden auch die Herren von den Damen und deren Hofmarschall jämmerlich gehänselt und verhöhnt und ziehen sich am Ende beschämt zurück. — Ein Gegenstück zu diesem mißlungenen Maskenspiel bietet dann das zweite, der Aufzug der sog. neun Recken (*Nine Worthies*), aus Mangel an tauglichen Personen auf ein Drittel reduzirt und dargestellt durch die untergeordneten Figuren des Lustspiels, die wir schon aus den vorhergehenden Scenen kennen. Am Ende betheiligen sich doch, im Widerspruch mit der früheren Angabe, mehr als drei Recken an dem Aufzuge und thun in bombastischen Versen nach der Reihe und unter steten scherzhaften Unterbrechungen von Seiten der Zuschauer ihren reckenhaften Charakter kund. — Den Schluß des Dramas bildet ein strophisch abgetheilter Dialog zwischen den beiden personifizirten Jahreszeiten, Frühling und Winter, gedichtet und dargestellt durch den Schulmeister und den Pfarrer, von denen im Refrain des Einen der Ton des Kukuks, im Refrain des Andern der der Eule nachgeahmt wird.

Ein ergötzliches Maskenspiel wird in Merry Wives of Windsor (A. 5, Sc. 5) von dem als Elfen und Feen verkleideten jungen Volk aus Windsor unter Leitung des welschen Pfarrers inscenirt zur Verspottung und Züchtigung des grauen Sünders Falstaff. Die Details dieses Geisterspuks hat der Dichter theilweise aus der

Feenmythologie entlehnt, mit der er die entsprechenden Scenen des Midsummer-Night's Dream ausstattete. Auch Anklänge an Mercutio's Schilderung der Queen Mab in Romeo and Juliet finden sich darin. Wie durch das ganze genannte Lustspiel hindurch auf die Lokalitäten Windsor's Bezug genommen wird, so wird auch in der Rede der angeblichen Feenkönigin das Schloß Windsor als Residenz der Königin Elisabeth, speziell als Sitz des Hosenbandordens, der geflissentlichen Obhut der Feen empfohlen, wie im Midsummer-Night's Dream zum Schlusse der Palast des Theseus der schirmenden Pflege der Feen übergeben wird. — An die gesprochenen Verse des Maskenspiels, in gereimten fünffüßigen Jamben schließt sich dann ein Gesang und Tanz, während dessen die Feen den am Boden kauernden Falstaff zwicken und mit ihren Lichtern brennen. Endlich macht ein sich nähernder Jagdlärm dem grausamen Spuke ein Ende, die Feen verschwinden, Falstaff steht vom Boden auf, wirft sein Hirschgeweih ab, wird aber, da er eben entfliehen will, von den lustigen Weibern von Windsor und deren Männern festgehalten und blamirt.

Die Auflösung aller vorhergegangenen, vom Dichter kunstreich verchlungenen Wirren bringt ein Maskenspiel in As You Like It (A. 5, Sc. 4). Eine sanfte Musik beginnt, unter deren Klängen der Gott Hymen Rosalinde und Celia einführt, die Erstere ihrem Vater in die Arme legt und durch ihn dem Orlando vermählt. Hymen vollendet sodann sein Werk, indem er auch die übrigen anwesenden Liebespaare mit einander verbindet. Ein Chorgesang zum Preise Hymen's als des Gottes der Alles beseligenden Ehe schließt das Spiel, das halb lyrisch gesungen, halb rezitativisch gesprochen wurde.

Von größerem Umfange, aber weniger in die dramatische Handlung eingreifend oder dieselbe abschließend ist das Maskenspiel, welches in Tempest (A. 4, Sc. 1) Prospero mit Hülfe Ariel's von den untergeordneten Geistern vor Ferdinand und Miranda darstellen läßt. Sein ausgesprochener Zweck ist dabei, die beiden Liebenden zu zerstreuen und von allzu lebhafter gegenseitiger Zärtlichkeit abzulenken. Zunächst erscheint Iris als Botin der Juno und ruft in deren Namen die Ceres herbei, daß sie aus ihrem Reichthume einem liebenden Paare eine Mitgift bereite. Ceres ist dazu geneigt, vorausgesetzt, daß ihre Gegnerin Venus sich nicht in die Sache mische. Sie erfährt von Iris zu ihrer Beruhigung, die Liebesgöttin habe sich bereits entfernt, weil sie gesehen, daß

ihre Versuche, das Keuschheitsgelübde des betreffenden Liebespaares zu gefährden, vereitelt seien. Mit dem Auftreten der Juno beginnt ein Wechselgesang der beiden Göttinnen, in welchem sie dem Liebespaare ihren Segen spenden. Auf ihr Geheiß ruft Iris zur weiteren Feier eine Schaar von Najaden herbei, denen sich eine Schaar von Schnittern zum Tanze beigesellt. Das Maskenspiel nimmt ein vorschnelles Ende auf Befehl Prospero's, dem plötzlich die Nothwendigkeit einfällt, der gegen sein Leben geplanten Verschwörung Caliban's und seiner Genossen zu begegnen.

Schließlich ist noch eine Vision zu betrachten, welche in King Henry VIII. (A. 4, Sc. 2) der sterbenden Königin Katharina im Traume zu Theil wird. Sie besteht, von feierlicher Musik eingeleitet, aus sechs Genien, weiß gekleidet, mit Palmen- und Lorberzweigen auf dem Haupte und in den Händen, und mit goldenen Masken vor dem Antlitz. Mit Verneigungen, mit ihren Zweigen und mit einem Tanze bringen sie der schlafenden Königin ihre Huldigungen dar und verschwinden dann wieder unter den Klängen derselben Musik. Die erwachende Katharina berichtet ihren Pflegern von ihrem Traum als von einer Einladung zu einem himmlischen Gastmahl und einer Verheißung ewigen Glücks. Sie erwähnt noch der Kränze, die ihr im Traum gebracht seien, die zu tragen sie aber jetzt noch nicht würdig sei.

Von der zuletzt betrachteten Reihe der eingelegten Geistererscheinungen, Visionen und Masques unterscheidet sich die Reihe der Zwischenspiele durch ihre Stellung im Drama, während jene nur als beliebige Zuthaten zum Drama erscheinen, die ohne wesentlich in die Handlung desselben einzugreifen, sich allenfalls leicht entbehren ließen. Da bringt es die Oekonomie des Schauspiels mit sich, daß der Dichter die Gelegenheit zu solchen von dem Gange der Handlung eigentlich unabhängigen Einverleibungen eines möglicher Weise störenden Elementes viel seltener sucht und findet. In der That bietet die ganze Reihe der Shakespeare'schen Dramen uns nur zwei Beispiele solcher Zwischenspiele, eines tragischen, von regulären Schauspielern aufgeführten und eines komischen, von Dilettanten dargestellten. Wir betrachten zunächst das erstere, das uns in Hamlet (A. 3, Sc. 2) vorgeführt wird. Der Besuch einer ihm aus früherer Zeit wohlbekannten und befreundeten Schauspielertruppe am Hofe zu Helsingör und die ergreifende Rezitation

des ersten Schauspielers darunter bringt den Prinzen auf die Idee, ein Drama von der Ermordung Gonzaga's vor dem Könige spielen zu lassen. Der Inhalt desselben deckt sich so ziemlich mit Dem, was ihm der Geist seines Vaters von seiner eigenen Vergiftung erzählt hat. So erwartet er, der König werde in plötzlicher Ueberraschung bei der Aufführung durch Mienen und Geberden sein geheimes Schuldbewußtsein verrathen. In der That gelingt Hamlet's Plan vollständig. Der König fährt bei der Scene, wo der Mörder im Schauspiel seinem schlafenden Opfer das Gift in's Ohr gießen soll, fassungslos auf, und damit wird die weitere Darstellung unterbrochen. Was noch folgen sollte, die anfängliche Verzweiflung der verwittweten Theaterkönigin, die nur zu bald durch die erfolgreiche Werbung des Giftmörders beschwichtigt wird, Das mochte Shakespeare jedoch seinem Publikum nicht vorenthalten, um so weniger, da auch hier eine Parallele mit der Werbung von Hamlet's Oheim um Hamlet's Mutter vorlag, die also ebenfalls mit aufgeführt werden mußte. Er läßt es also in dem sog. *Dumbshow,* in der Pantomime, die ihrem tragischen Charakter gemäß, von Hoboen eingeleitet wird, darstellen. Mit dieser Pantomime, die dem Inhalt des folgenden Dramas entspricht, fügte der Dichter sich dem älteren englischen Theatergebrauche. und so beobachtete er, um das Schauspiel im Schauspiel von seinem eigenen Drama streng zu unterscheiden, darin einen konventionellen in Antithesen sich bewegenden Stil und einen Versbau, der sich von dem freieren und natürlicheren des eigentlichen Dramas deutlich absonderte. — In Shakespeare's oder in Hamlet's Idee lag das fingirte Drama von Gonzaga's Ermordung offenbar nur so weit gediehen vor, wie die Pantomime es andeutete. Ein wirkliches Drama hätte mit der erfolgreichen Werbung des Königsneffen um die Hand der verwittweten Königin unmöglich seinen Abschluß finden können, sondern würde mit einem Racheakt für die begangene Frevelthat haben enden müssen, der aber für Hamlet selber noch in ungewisser Zukunft lag. Aber auch das Drama nach dem Programm der Pantomime gelangte ja nur bis zur Hälfte der Aufführung, und so ist es eine vergebliche Mühe, in der aufgeführten Scene nach den zwölf bis sechzehn Zeilen zu suchen, welche Hamlet im Nothfall, d. h. vielleicht, einzuschalten gedachte. Diese Zeilen konnten nur die Wirkung auf das Gemüth des schuldbewußten Königs verschärfen wollen, und darauf deutet in dem Dialog zwischen dem Theaterkönig und seiner Gemahlin Nichts hin.

Das tragikomische Spiel von Pyramus und Thisbe zieht sich von den Vorbereitungen dazu bis zur endlichen Aufführung fast durch das ganze Drama Midsummer-Night's Dream. In A. 1, Sc. 2 vertheilen die für die Mitwirkung bestimmten athenischen Handwerker die Rollen unter sich. In A. 3, Sc. 1 findet die erste Probe statt, welche durch den mit einem Eselskopf auftretenden Pyramusdarsteller eine plötzliche Unterbrechung erleidet, was die ganze Aufführung in Frage stellt. In A. 4, Sc. 2 findet sich der mittlerweile seines Eselskopfes entledigte Bottom bei seinen um ihn trauernden Spielgenossen wieder ein, so daß das Stück wieder aufgenommen werden kann. In A. 5, Sc. 1 wird es denn zur Feier der fürstlichen Hochzeit vor versammeltem Hof gespielt. Der Prolog, der herkömmlich nicht fehlen durfte, hat, in großentheils vierzeiligen fünffüßigen Strophen verfaßt, dem Publikum die auftretenden Personen vorzustellen: außer dem Liebespaare selbst die Mauer, welche ihr Zusammenkommen hindert, den Mondschein, der leider zu früh verschwindet, und den Löwen, dessen Gebrüll die Thisbe verscheucht. In demselben Versmaß wie der Prolog, abwechselnd mit fünffüßigen Reimcouplets ist dann der erste Theil des Spiels gehalten, bis der Jammer der Katastrophe von den verzweifelnden beiden Liebenden in den kurzen lyrischen Versen der altenglischen volksmäßigen sechszeiligen Strophe ausgeathmet wird. Die ganze Vorstellung wird begleitet von den kritischen satirischen Randglossen der vornehmen Zuschauer, bei deren ästhetischem Geschmack das Spiel weniger Anerkennung findet, als sich billiger Weise in Rücksicht auf die loyalen Bemühungen der dilettantischen Schauspieler voraussetzen ließ.

Schließlich muß noch ein gelegentlich hinzutretendes Element in Shakespeare's Dramen betrachtet werden: die Prologe, die Epiloge und die Chorusreden. Die beiden ersten Zuthaten finden sich in den Werken unserer Dichters bei Weitem nicht so häufig oder regelmäßig wie in den anderen Schauspielen seiner und der späteren Zeit, in denen sie ein stehendes Vehikel der *captatio benevolentiae* bilden. Vielfach kam es vor, daß nicht der Verfasser des Dramas diese Partien lieferte, sondern ein Anderer im Interesse der Schauspieler sie hinzufügte, wobei sie dann als Gelegenheitsstücke für die Bühnenvorstellung nicht immer mit in den Druck übergingen. Auch von einigen der uns erhaltenen Shakespeare'schen

Prologe läßt sich der fremde Ursprung ziemlich sicher nachweisen. — Etwas anders verhält es sich mit dem Gebrauche des Chorus bei unserem Dichter, d. h. mit der unter diesem Namen herkömmlichen Theaterfigur, welche zu Anfang des Stücks oder in den Zwischenakten den Theil der Handlung zu erläutern hat, der nicht dramatisch vorgeführt wurde. Wo wir in den Dramen Shakespeare's diesem Chorus begegnen, da erkennen wir überall unzweifelhaft des Dichters eigene Hand.

Der Prolog zu Romeo and Juliet ist uus nur in den Quartoausgaben und, sehr korrumpirt, in der ersten Quarto aufbewahrt, während er in der Folioausgabe fehlt, vielleicht weil er als überflüssig bei den späteren Aufführungen auf der Bühne wegfiel. Dieser Prolog, in der Shakespeare'schen Form der Sonette verfaßt, giebt allgemeine Andeutungen über die Lokalität und die Vorgeschichte des folgenden Dramas und schließt mit der konventionellen Bitte um die Gunst des Publikums. — Der Chorus, der den Prolog zu sprechen hatte, tritt zwischen dem ersten und zweiten Akt abermals auf, rekapitulirt in der gleichen Sonettenform die Ereignisse des ersten Akts und deutet diejenigen des zweiten Aktes an. Dieses Einschiebsel, obgleich überflüssiger noch als der erste Prolog, ist uns doch auch in der Folioausgabe erhalten.

Der Prolog zu Troilus and Cressida fehlt in den Quartoausgaben und rührt, wie er in der Folio vorliegt, schwerlich von unserm Dichter her, sondern von Jemandem, der das Drama Shakespeare's offenbar für eine regelrechte Tragödie aus der Geschichte des trojanischen Kriegs hielt oder ausgab. Auf die Hauptträger der Handlung finden wir darin nicht die mindeste Bezugnahme. Dafür wird die Veranlassung und der Beginn des Kriegs geschildert und mit einem lächerlichen Prunke von Belesenheit die sechs Thore Troja's, die im Drama selbst gar nicht vorkommen, aus Lydgate's *Troye Boke* entlehnt und hergezählt, ebenso die Schiffe, in denen die Griechen nach Troja kamen. — Einen ganz entgegengesetzten Charakter als dieser trocken pedantische Prolog trägt der frivole Epilog zur Schau, welchen Pandarus an die im Publikum anwesenden Kuppler richtet, indem er ihnen zur Warnung bei ihrem anrüchigen Gewerbe sein eigenes trauriges Beispiel vorhält. Ob aber diese mehr gemeinen als witzigen Schlußverse von unserem Dichter herrühren, das darf billig bezweifelt werden. Shakespeare schloß sein Drama wahrscheinlich mit dem eben vorhergehenden Monologe desselben Pandarus.

King Henry VI, Second Part wird mit dem First Part vermittelt durch den Prolog, den die allegorische Theaterfigur der Fama in einem ringsum mit Zungen bemalten Kostüm zu sprechen hat. Sie charakterisirt zunächst im Allgemeinen ihren gewaltigen, so oft irreleitenden Einfluß in der Welt und erklärt dann, weshalb sie hier vor dem Schlosse Northumberland's auftritt, nämlich um die falsche Nachricht von dem Tode des Königs und dem Siege Percy's zu verbreiten. Der Prolog ist als *Induction* bezeichnet, mit dem technischen Bühnenausdruck für die erklärende oder orientirende Einleitung zu einem Drama, sei es, wie hier, in Gestalt eines Prologes oder Chorus, sei es in Gestalt eines vollständigen kleinen Schauspiels, wie wir ein solches in Taming of the Shrew zu besprechen Gelegenheit finden werden. — Originell in Form und Inhalt und von den bisher betrachteten Formen abweichend ist der Epilog, den ein Schauspieler, als von ihm selber improvisirt, in simpler Prosa, gleichsam in der vertraulichen Unterhaltung eines Schauspielers mit dem Publikum, spricht. Er erinnert die Zuschauer, von dem Dichter Shakespeare ganz absehend, daran, daß er kürzlich den Epilog zu irgend einem Schauspiel, das mißfallen, habe sprechen müssen und ihnen zum Ersatz danach ein besseres versprochen habe. Er appellirt in seinem Interesse dann an die Nachsicht der Zuschauerinnen und an deren günstigen Einfluß auf die Zuschauer. Endlich weist er auf das folgende historische Drama King Henry V. als auf eine Fortsetzung des soeben aufgeführten Schauspiels hin. Daß Shakespeare dasselbe damals noch nicht geschrieben, sondern erst im allgemeinen Umriß entworfen hatte, Das erhellt aus der Ankündigung eines ferneren Auftretens Falstaff's darin, der zur Belustigung neben der französisch redenden Prinzessin Katharine verheißen wird. Aus den Schlußworten des Epilogs ersehen wir, daß er mit einem Tanze des Darstellers und mit seinem Niederknieen zum Gebet für die Königin schloß — Letzteres eine loyale Huldigung, die auch in anderen älteren englischen Dramen als ein herkömmlicher Schluß vorkam und meistens den letzten Reden derselben eingefügt wurde.

Von größerer Bedeutung und für das volle Verständniß des betreffenden Schauspiels unentbehrlicher als alle bisher betrachteten Prologe und Chorusreden sind diejenigen, mit welchen Shakespeare King Henry V ausgestattet hat. Der darin zu behandelnde historische Stoff war zu umfangreich, als daß er sich füglich in den engen Rahmen der fünf Akte hätte zusammendrängen lassen,

der beständige Orts- und Personenwechsel schien zu bunt und mannigfach, als daß zur Orientirung des Publikums nicht ein Wegweiser durch alle Akte hindurch hätte wünschenswerth sein sollen. Diesem zwiefachen Bedürfniß genügte denn der Dichter durch die Einfügung der fünf Chorusreden, die fern von dem konventionellen Stile solcher Auskunftsmittel, durch ihre hinreißende Sprache, ihren patriotischen Schwung und ihre feurige Begeisterung auf die Gemüther der Zuschauer kaum eine geringere Wirkung erregen mußten, als die im Verlauf der Akte selbst sich abspielende dramatische Handlung. Aber nicht allein auf die Gemüther der Zuschauer sollten diese Chorusreden wirken, sondern auch auch auf deren Phantasie. In dem Bewußtsein von den unzulänglichen Mitteln seiner Bühne, die großen historischen Ereignisse auch nur in einigermaßen entsprechender Darstellung den Augen vorzuführen, ergänzte unser Dichter diese Mängel durch die anschaulichsten, lebendigsten, eingehendsten Schilderungen der jedesmaligen Situation, für welche allerdings der Chorus ein bequemeres Vehikel darbot, als das unaufhaltsam in seiner vielbewegten Handlung vorwärts strebende Drama selbst. — Einen anderen Ton hat der Chorus am Schlusse des Dramas als Epilog anzuschlagen, wie er dort sich auch statt des dramatischen Blankverses der konventionelleren Form des Sonetts bedient. Es kam dem Dichter darauf an, seine hier beendigte zweite Tetralogie aus der englischen Königsgeschichte mit seiner früher verfaßten ersten Tetralogie zu verknüpfen. Und das geschah durch die Hinweisung auf die der glorreichen Regierung Heinrich des Fünften folgende unglückliche Regierung seines unmündigen Sohnes. Speziell deutet der Dichter dabei auf sein Jugenddrama King Henry VI, First Part, hin und erbittet sich für sein vorliegendes Schauspiel den Beifall, welchen jenes oft beim Publikum gefunden habe.

Der Prolog zu King Henry VIII wird mit ziemlicher Sicherheit unserm Dichter abgesprochen. Schon der pedantisch gezierte doktrinäre und polemische Ton desselben ist durchaus nicht in seiner Manier, und der Inhalt dieses Prologs berührt nirgendwo die wesentlichen Gesichtspunkte, auf die es dem Dichter für die richtige Würdigung seines von den vorigen Historien so weit abweichenden Dramas ankommen konnte, sondern befaßt sich lediglich mit Details, die willkürlich aus dem Ganzen herausgerissen sind. Jedenfalls scheint dieser Prolog von Jemandem verfaßt, dem die eigentliche Tendenz und Bedeutung dieses Schauspiels unklar

geblieben war. Ein Gleiches gilt von dem Epilog und von dessen vergeblicher Bemühung, witzig und spitzig zu sein und sich über das im Prolog bekomplimentirte Publikum lustig zu machen.

In All's Well That Ends Well spricht der König einen sechszeiligen Epilog, antithetisch fein zugespitzt, dessen Pointe die Bitte um das Beifallklatschen der Zuschauer bildet. Die Redeweise ist so im Einklange mit der des betreffenden Dramas selbst, daß an der Shakespeare'schen Autorschaft kaum gezweifelt werden kann.

Wie unser Dichter den Stoff, die Handlung und die Personen seiner Taming of the Shrew großentheils einem älteren fast gleichnamigen Drama entlehnte und nachbildete, so hat er auch dessen Vorspiel von dem betrunkenen Kesselflicker adoptirt, natürlich mit denselben Modifikationen der Sprache und der Charakteristik, durch welche er auch das Lustspiel von fremder Hand zu seinem geistigen Eigenthum umgewandelt hat. Der hohle und gespreizte Bombast des Vorgängers einerseits, die platte Formlosigkeit seiner Komik andererseits, haben bei Shakespeare auch in diesem Vorspiel einer echt dramatischen Redeweise Platz gemacht. Während unser Dichter dem Lustspiele selbst manche Figuren und Scenen hinzugefügt hat, zu denen ihm der Vorgänger keine Handhabe bot, hat er dagegen das Vorspiel wesentlich auf die sog. *Induction*, die Einleitung, beschränkt. In dem älteren Drama tritt zum Schluß der Kesselflicker, der das ganze Stück hindurch die Aufführung mit seinen kritischen Bemerkungen begleitet hatte, noch einmal auf oder wird vielmehr schlafend in seinen alten Kleidern auf die Bühne getragen. Von dem Zapfer aufgerüttelt, hält er alles Erlebte für einen Traum und geht nach Hause, um sein zänkisches Weib ebenso zu zähmen, wie er das in seinem vermeintlichen Traume gelernt hat. Weshalb unser Dichter seinen Kesselflicker so stillschweigend hat verschwinden lassen, darüber sind nur Vermuthungen statthaft. Wahrscheinlich war er dieser komischen Nebenfigur im Verlaufe seiner Arbeit überdrüssig geworden und mochte sein Publikum nicht weiter damit behelligen, noch dessen Interesse für sein eigentliches Lustspiel durch solche Zuthaten zerstreuen.

Der von Shakespeare herrührende Epilog zu As You Like It bildet ein Seitenstück zu dem in King Henry IV, Second Part. In ebenso origineller Prosa abgefaßt, läßt er sich wie dieser gleichsam in ein gemüthliches Geplauder mit dem Publikum ein, und der Schauspieler, der im Drama die Hauptrolle der Rosalinde gespielt

hatte, führt diesen schalkhaften Charakter auch im Epiloge fort. Wir entnehmen daraus, daß nur ausnahmsweise, wie in diesem Falle, der Epilog von dem Vertreter einer Hauptrolle des betreffenden Dramas gesprochen wurde, in der Regel aber von einem untergeordneten Schauspieler, d. h. von einem, der eine Nebenrolle in dem Drama zu spielen hatte.

In Winter's Tale führt Shakespeare die Zuschauer über die sechzehnjährige Kluft, welche die drei ersten Akte von den beiden letzten trennt, durch einen Chorus der als männlich personifizirten Zeit hinweg. In gereimten fünffüßigen Jamben von knapper Struktur giebt diese allegorische Figur zur Rechtfertigung ihres Auftretens eine Charakteristik ihres Wesens, erwähnt dann mit kurzem Rückblick auf das Vergangene den einsam und reuevoll trauernden Leontes, deutet die Verlegung des Schauplatzes von Sicilien nach Böhmen an und führt die beiden Hauptpersonen des nunmehr beginnenden zweiten Theils, den Prinzen Florizel und die Schäferin Perdita, beim Publikum ein. Schließlich kommt die Empfehlung des Dramas an die Gunst der Zuschauer, mit einer feinen epigrammatischen Wendung, welche, wie auch Form und Inhalt der ganzen Einlage, die Shakespeare'sche Autorschaft deutlich verräth.

Ebenso unzweifelhaft Shakespeare'schen Ursprungs ist der Epilog Prospero's zum Tempest. In wechselnd trochäischen und iambischen kürzeren Reimpaaren redet hier Prospero ganz aus dem Geiste seiner Rolle heraus. Seiner bisherigen Zaubergewalt entäußert, sieht er sich auf seine eigene schwache Kraft und auf die Gunst der Zuschauer angewiesen, deren beifallklatschende Hände ihn aus seinen Banden befreien, deren beifallrufender Hauch seine Segel anschwellen muß. So beschwört er das Publikum für sich, wie sie selbst Verzeihung ihrer Sünden durch Fürbitten erhoffen. — Wenn, wie vielfach angenommen ist, wir im Tempest in der That das letzte Drama unseres Dichters besitzen, so haben wir in diesem Epilog Prospero's gleichsam Shakespeare's letzten Abschiedsgruß bei seinem Abgange von einer Bühne, die er geschaffen.

Allegorisches und Tendenziöses in Shakespeare's Dramen.

Von

Julius Thümmel.[1])

Den Zweck des Dramas bestimmt Hamlet in der bekannten Instruktion für die Schauspieler in A. 3, Sc. 2 dahin, daß dasselbe berufen sei, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Der Philosoph unter Shakespeare's Bühnengestalten redet hiermit dem Konkreten das Wort und verweist die Abstraktion von den Brettern, die die Welt bedeuten. Der Dichter ist sich also Dessen wohl bewußt, daß er seine Charaktere, wie die in denselben zu begründende, aus ihnen origininrende Handlung naturwahr, eigenartig, menschlich individualisirt und dies Alles in thatsächlicher Entwickelung vorführen müsse, um „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild“ vor Augen zu stellen. Wenn er dem Drama die hohe Mission zuweist, die Menschheit zu unterrichten, zu bilden, im Guten und Schönen zu fördern, so mag er diese nicht durch Mittel erfüllt sehen, die die Gesetze der Natur aufheben und sich mit dem realen Sein in Widerspruch setzen; zu Aposteln seines Evangeliums will er nicht Persönlichkeiten ausersehen wissen, welchen, — wie Vischer sich drastisch genug ausdrückt — die Seele, das individuelle Ich ausgeweidet und dafür ein Begriff, eine Idee eingestopft ist. — Und da Person und Handlung von der Bühne herab durch sich selbst wirken, Idee und Bild in ihrer einheitlichen Verschmelzung den Zuschauer zur selbstthätigen Einkehr in sein Inneres veranlassen sollen, so plädirt

[1]) Es ist von hervorragendem Interesse, zwei sich so nahe berührende Gegenstände, wie die beiden Aufsätze von Delius und Thümmel behandeln, gleichsam als zwei Seiten desselben Körpers vergleichen zu können. D. R.

er offenbar gleichzeitig gegen jene poetischen Produkte, welchen Reflexion Selbstzweck ist, die durch Stoff und Charaktere im Sinne einer bestimmten Absicht auf ihre Zeit zu wirken versuchen und mit dieser ausgesprochenen, die Unbefangenheit des Zuschauers zerstörenden, Bild und Idee zersetzenden Absichtlichkeit nicht selten eine Verstimmung hervorrufen, in Folge deren der Dichter bei einem nicht geringen Theile des Publikums das Gegentheil von Dem erreicht, was er erstrebt hat.

Demgemäß würden nach den Selbstbekenntnissen Shakespeare's über die Ziele seiner Kunst Allegorie und Tendenz aus dem Rahmen des Dramas heraustreten. Nichtsdestoweniger hat der Dichter Beide hin und wieder in Anwendung gebracht und zwar nicht nur in einzeln eingestreuten Episoden; im Gegentheil, ganze Stücke zeigen ein theils allegorisches, theils tendenziöses Gepräge. Wie dürfte dies mit der von ihm selbst aufgestellten Regel zu vereinbaren sein? — Zunächst sicher auf historischem Wege.

Die Uranfänge der dramatischen Kunst bilden bei den Engländern ebenso wie in Frankreich und Deutschland die Mysterien, Schaustellungen biblischen Inhalts, die etwa zu den Zeiten Eduard's II den sogenannten Moralitäten Platz machen mußten, den Bühnenspielen, in welchen, wie Ulrici bemerkt[1]), der Uebergang des Dramas aus dem Himmel auf die Erde vermittelt wurde. „Das *Moral Play*", fährt der Interpret fort, „ist die Allegorie des sittlichen Handelns, welches das eigentliche Drama ohne Allegorie schildern soll. Das sittliche Handeln tritt aber zunächst in allegorischer Gestalt auf, weil ihm der Körper der Individualität noch fehlt: die Kunst ist gleichsam zu schwach, um die allgemeine Idee in konkreter, individueller Form auszudrücken; sie giebt dem allgemeinen Inhalte noch die Gestalt der Allgemeinheit." — Daher wurden in den Moralitäten Begriffe personifizirt, als Gewissen, Thorheit, Beständigkeit, Erkenntniß, Hoffnung etc., die im gegenseitigen Kampfe, bezüglich im gemeinsamen Zusammenwirken gegen des Lebens Unverstand agirend dargestellt wurden. Zuweilen kleideten sich diese Begriffstypen in das Gewand der mythologischen Figuren aus der alt-klassischen Götterwelt. — John Heywood, der seine *Interludes* unter Heinrich VIII und der katholischen Maria schrieb und zur Aufführung brachte, rückte das englische Drama in ein neues Stadium, sofern seine Stücke die religiöse, bezüglich mora-

---

[1]) Shakespeare's dramatische Kunst Th. I S. 42.

lische Richtung aufgaben, die allegorische Form abwarfen und sich in die Sphäre des Volkslebens hineinstellten. Hiermit hatte sich der Grundsatz, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund legt, das Prinzip der Naturwahrheit, der Individualisirung Bahn gebrochen, ohne jedoch die *Moral Plays* gänzlich verdrängen zu können. So will denn die schaulustige Menge noch zur Zeit der Königin Elisabeth den altgewohnten allegorischen Figuren auf der Bühne begegnen, so daß es besonders der als Bühnendichter äußerst beliebte Zeitgenosse Shakespeare's, John Lilly, für angezeigt findet, seine meist für den Hof geschriebenen Dramen mit allegorischen Figuren zu bevölkern, die er mit Vorliebe der griechischen Mythologie entlehnt. — Indem sonach Shakespeare wider bessere Einsicht zuweilen auf die abgethanen *Moral Plays* zurückzugreifen sich bewogen fühlte, machte er allem Anscheine nach den Besuchern des Globustheaters nur eine Konzession, die gewißlich für seine Theaterkasse ihre reichlichen Früchte getragen haben mag.

Praktische Rücksichten, wenngleich sie auf anderem Gebiete liegen, mögen bei dem Dichter, dem praktischen Manne, auch in Ansehung des Tendenziösen obgewaltet haben. So sehr auch die Aesthetik gegen diese Kunstform, namentlich im Drama, eifern mag, immerhin verfolgt sie einen ethischen Zweck, indem sie nach Vischer's Ausdruck die trägen Gemüther mit starken Hebeln zu fassen, zu erschüttern, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit zu begeistern sich bemüht[1]). — Um dieses Zwecks willen und Angesichts der Erfolge, die der Tendenzpoet erringen kann, wenn er die rechten Saiten anschlägt, läßt sich ein Herabsteigen von der Höhe des strengsten ästhetischen Maßstabes, ein gelegentliches Zuwiderhandeln gegen die Doktrin recht wohl rechtfertigen, wenigstens erklärlich finden. Im Uebrigen dürfte die Art, wie der Dichter das Tendenziöse poetisch zu verwerthen versteht, die Berechtigung der Ausnahme von der Regel bestimmen; und daß nach dieser Richtung hin der britische Poet hinter seinen sonstigen Leistungen in der That nicht zurück geblieben ist, daß er es verstanden hat, seine allegorischen, wie tendenziösen Figuren wahrhaft poetisch zu gestalten, und dabei zugleich dem von ihm selbst aufgestellten Prinzipe der Individualisirung nicht völlig untreu zu werden, dafür hoffe ich den Beweis nicht schuldig zu bleiben.

---

[1]) Vischer's Aesthetik Th. IV § 926.

I.

Das Wesen der Allegorie findet die Aesthetik darin, daß sie einen Gegenstand mittels eines andern, ihm ähnlichen darstellt: „ein Anderes wird durch ein Anderes bedeutet“, definirt Herder[1]). Seiner Ausführung nach sind es nicht etwa bloß äußerliche Aehnlichkeiten, wie sie ein leeres, oft verwirrendes Spiel des Witzes erhascht, sondern die Tiefen der Natur selbst, der in Körpern dargestellte wirksame Geist, eine Welt von Kräften, was hier zum Ausdruck gelangen soll. — Die Entstehung des Allegorischen führt Goethe[2]) darauf zurück, daß der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, durch das Letztere das Erstere exemplifizirt. Die schöpferische Phantasie des Dichters verkörpert sonach das Geistige anthropomorphisch auf unorganischem Wege, formt Idee und Bild zugleich und hat die Doppelgestaltung seines poetischen Produkts ebenso verständnißvoll wie künstlerisch abzuwägen, damit die Idee das Bild und umgekehrt das Bild die Idee nicht erdrücke, sondern Beides in seiner Geltung bleibe. Ausdrucksvoll und zurückhaltend zugleich, sichtbar gemacht und doch geistreich verhüllt, darf die phantastische Umkleidung des Bildes die Idee nur durchschimmern lassen, um nicht in den trocknen Lehrton des Doktrinären zu verfallen.

Soweit die Allegorie in Shakespeare's Dramen episodisch auftritt, nimmt sie wesentlich einen dekorativen Charakter an und verhält sich zu dem dramatischen Ganzen wie etwa die Medaillons oder Basreliefs zu einem Prachtbau, dem sie als sinniger Zierrath eingefügt sind, nebensächlich zwar, aber in ihrer illustrirenden Ideenverkörperung harmonisch, theils erheiternd, theils von tief ernster Wirkung. — Wie der Bildhauer bewegt sich hier der Dichter in den knappsten Formen; er läßt das Bild ebenso schnell auftauchen wie verschwinden, so bald die Idee genügend angedeutet ist.

In Heinrich VIII begnügt er sich sogar für seine allegorische Darstellung mit einer bloßen Pantomime. Katharina von Aragonien, das fromme, züchtige Eheweib des sinnlichen Tudor, von diesem um die in Jugendschöne prangende, üppige Anna Bullen verstoßen, stirbt in der Einsamkeit zu Kimbolton, nur von ein paar treugebliebenen Dienern umgeben. Während eine feierliche Musik die Sterbende einschläfert, schweben sechs Gestalten in

[1]) Herder, Adrastea, B. II. S. 226. [2]) Goethe, B. 49. S. 96.

weißen Gewändern, Lorbeerkränze auf dem Haupte, goldene Masken vor dem Gesicht, mit Palmenzweigen in den Händen, langsam auf sie zu. Sie begrüßen Katharinen und tanzen. Bei gewissen Wendungen halten die ersten Zwei einen schmalen Blumenkranz über ihr Haupt, während die vier Uebrigen sich ehrerbietig neigen. Dann wiederholt das nächstfolgende und endlich das letzte Paar dieselbe Handlung. Die Fürstin giebt schlafend Zeichen der Freude wie durch höhere Eingebung und streckt beide Hände gen Himmel. Darauf verschwinden die Gestalten, den Kranz mit sich hinwegnehmend. — Die Vision der Sterbenden, von der die Umgebung Nichts ahnt, ist nicht mißzuverstehen: der Dulderin Katharina wird zum Lohn ihrer Frömmigkeit von Abgesandten des Himmels die Krone der Gerechtigkeit verheißen. Gewiß nicht absichtslos folgt die betreffende Scene, die zweite des vierten Akts, unmittelbar auf die pomphafte Krönung Anna Bullen's, und weist durch ihre stumme und doch so laut redende Allegorie darauf hin, wie nichtig der irdische Glanz gegenüber den Verheißungen der ewigen Herrlichkeit und den Freuden des Himmels sich darstellt, wie der im Kampfe um das Zeitliche unterliegenden Märtyrerin vor der zeitweilig beglückteren Nebenbuhlerin das bessere Theil beschieden ist.

An diese Scene dürften wir erinnert werden, wenn Goethe im Egmont die allegorische Figur in der Gestalt Clärchens aufsteigen läßt, wie sie dem schlummernden Helden unmittelbar vor seiner Hinrichtung den Siegeskranz zeigt und ihm die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joch prophetisch andeutet. —

In dem Pastorale Wie es Euch gefällt führt der Dichter am Schlusse der Komödie die allegorische Figur des Hymen vor, deren Erscheinen in der phantastischen Welt des Schäferidylls unter lauter arkadischen Gebilden an sich schon nichts Fremdartiges bietet. Die Romantik ist in diesem Stück so recht eigentlich zu Hause und treibt in opernartigem Gepräge und in Sangeslust ihr neckisches Spiel mit einer Umgebung, die der Realität mehr oder weniger entrückt ist. — Es kann in der That nicht Wunder nehmen, wenn hier Hymen sogar die Rolle des antiken Deus ex machina spielt, indem er mit einem Schlage durch ein paar Verse den vom Dichter geschürzten Knoten entwirrt und die bis dahin obwaltenden Mißverständnisse löst, gleichzeitig aber auch vier Liebespaaren die Hochzeitsfackel anzündet: dem wackern Orlando mit R[illegible] [illegible]rten Oliver mit Celia, dem verschmähten

Silvius mit der spröden Phöbe und endlich dem Gewerbsnarren Probstein, welcher Letztere der kategorischen Weisung der Gottheit gemäß nun doch zu seiner Bauerndirne Käthchen sich bequemen muß, obwohl er gehofft hat, um eine regelrechte Trauung und in Folge dessen um einen ordnungsgemäßen Ehebund herumzukommen.

Eine vollständig ausgeführte Episode bringt uns ferner der fünfte Akt im Cymbelin in einem Bilde, welches elyseische Gestalten dem Hades entsteigen, den Göttervater Zeus in energischer Weise um seine Intervention zu Gunsten des hartbedrängten Helden beschwören und den Gott selbst unter Donner und Blitz auf dem Rücken seines Adlers herabsteigen läßt, um die Schatten zu beruhigen und seinen Entscheid über das Geschick der Sterblichen in einem mystischen Orakelspruch niederzulegen. Posthumus Leonatus, von dem Römer Jachimo betrogen, hat den Befehl zur Tödtung seiner Gattin Imogen gegeben, die er nach den von dem falschen Römer beigebrachten Scheinbeweisen für untreu halten muß. Er selbst sucht den Tod in der Schlacht, fechtend auf britanischer Seite und durch Heldenthaten den Sieg für die Sache des Vaterlandes erringen helfend. Doch „durch Schmerzen gefeiet, findet er nicht, um was er geworben". Er wirft sich deshalb in ein römisches Gewand und läßt sich als Landesfeind fangen, in der Erwartung, „sein Lösegeld durch Sterben zu zahlen." So sehen wir ihn im Kerker, in Ketten; ein sanfter Schlummer umfängt den Todmüden, während die Schatten seines Vaters, seiner Mutter und der in früheren Römerkämpfen gefallenen Brüder aufsteigen, um für den schuldlosen, in eifersüchtigem Wahne verstrickten Sohn und Bruder Gerechtigkeit zu verlangen. Der angerufene Zeus schilt zwar die Schatten, tröstet sie jedoch und stellt dem Posthumus nahes Glück in Aussicht, indem er ein Täfelchen zurückläßt, auf welchem in dunkeln, hypothetisch gehaltenen Lapidarsprüchen ein froher Ausgang des Stücks prognostizirt wird.

Die Schatten aus dem Jenseits sind dem Zuschauer alte Bekannte: in der Eingangsscene des ersten Akts hat ihn die Exposition des Stücks mit dem ganzen Stammbaum des edeln Posthumus bereits vertraut gemacht. — Seltsam berührt nur die Art, wie die Geister mit dem Beherrscher des Himmels umspringen. Zuerst machen sie ihm die bittersten Vorwürfe, dann fordern sie die Wendung in Posthumus' Schicksal als ein Recht, zuletzt drohen sie sogar:

Blick aus dem Marmorhaus und hilf!
Wir armen Seelen schrein
Sonst zu dem lichten Götterrath,
Des Unrechts dich zu zeihn.
Hilf, Zeus, sonst soll uns höh'res Recht
Von deinem Spruch befrein.

Zu dieser Berufung an das Generalkonzil der Götter läßt es Vater Zeus nicht kommen. Er führt zwar den dringlichen Petenten seine Majestät in Donner und Blitz zu Gemüthe, so daß sie demüthig in die Knie sinken, verweist sie auch in einer eindringlichen Reprimande in die gehörigen Schranken, thut ihnen aber doch den Willen und fährt in allem Pomp wieder auf zu seiner krystallnen Hofburg, während der Schatten Sicilius' über den Schwefelduft des Götterodems, sowie über die Physiognomie des Königsadlers chemische resp. zoologische Betrachtungen anstellt und dann mit der Sippe verschwindet.

Ich muß gestehen, daß ich die hier vorliegende Allegorie in ihrer Breite für ziemlich überflüssig halte. Was die Schatten von den Schicksalen und Thaten des Posthumus hervorheben, um ihre Petition an Vater Zeus zu motiviren, weiß der Zuschauer, und den dunkel angedeuteten glücklichen Ausgang des Dramas erfährt derselbe, wenn ihm sein Ahnungsvermögen nicht schon früher dazu verhilft, bereits in der nächsten Scene. Wozu das Einschiebsel? Dazu kommt, daß die Diktion strohern und unbeholfen, der Inhalt seicht ist, sogar an das Läppische streift, so daß mir die Ansicht der englischen Interpreten, die diese allegorische Episode für unecht erklären, sehr plausibel erscheint. Möglich, daß, wenn Posthumus seine bevorstehende Wiedervereinigung mit der todtgeglaubten Imogen durchaus erträumen muß, der Dichter Dies durch eine kurze Pantomime (wie in Heinrich VIII) angedeutet und auf diese Weise den Traum veranschaulicht hat, während ein unberufener Regisseur eine bloße Bühnenweisung — woran Cymbelin besonders reich ist — in schlechte Verse zu übersetzen sich gedrungen gefühlt haben mag.

Doch überlassen wir diese Kontroverse den Philologen. Ist die Stelle echt, wie dies Gervinus behauptet, auch selbst Tieck und Ulrici nicht bezweifeln, obwohl sie die Schwäche der desfallsigen Komposition anerkennen, so hat sie Shakespeare sicherlich nicht in einer glücklichen Stunde gedichtet — unter allen Umständen, echt oder unecht, bildet sie den Uebergang zu einer zweiten Gruppe der allegorischen Dichtergebilde, die, den dekorativ-episodischen

Charakter aufgebend, zu der Haupthandlung der Stücke in unmittelbarste Beziehung treten, bezüglich in dieselbe eingreifen. Es sind dies die Geistererscheinungen.

Börne[1]) nennt Shakespeare einen Naturgläubigen, einen Naturkundigen, dem Weisheit gleichbedeutend ist mit der Abspiegelung der Welt im menschlichen Geiste, der Himmel und Erde, Hölle und Paradies, Leben und Tod lediglich als „menschliches Gesicht“ erscheinen läßt. Für die Natur, für die Grenzen des Menschlichen hat der weise Dichter ein viel zu scharfes Auge, er ist viel zu sehr Realist, als daß er Das, was sich außerhalb der Realität bewegt, nicht als wesenloses Sein, als Schatten, „Kinder unseres Hirns“ betrachtet haben sollte. Daß unsere Rechnung hienieden mit dem Tode geschlossen sei, spricht er zu oft aus, als daß er nicht über den Gespensterglauben seines Jahrhunderts erhaben gewesen sein sollte. Eine Rückkehr der Gestorbenen aus dem Jenseits in diese reale Welt kann ihm nur als ein Phantasiegebilde gegolten haben, und wo er auf den Köhlerglauben seiner Zeit zurückzugreifen sich veranlaßt sieht, kann er nur davon ausgegangen sein, das außerhalb des Natürlichen Liegende dem Volksglauben gemäß lediglich als phantastischen Vorwurf künstlerisch zu verwerthen.

So oft er Geister heraufbeschwört, verkörpert er eine Idee, substituirt er „einem Anderen ein Anderes“, giebt den Gedanken, Empfindungen Lebender Gestalt und Form in den Erscheinungen Abgeschiedener, verwandelt die bloße Rede in sichtbare Wesen, allegorisirt also innere Vorgänge in dem Seelenleben seiner Helden durch Vorführung schattenhafter Gestalten, die etwas jenen Vorgängen Aehnliches zum Ausdruck bringen.

Auch wenn man diese Absichtlichkeit des Dichters nicht gelten lassen will und dem realistischen William Shakespeare trotz seiner Naturweisheit den Gespensterglauben seiner Zeit zu imputiren sich durchaus veranlaßt findet, so bleiben immerhin jene Geistererscheinungen für uns, für ein nüchterner gewordenes Geschlecht — sofern wir nicht gerade zu den Spiritisten zählen und der Theorie der vierten Dimension huldigen — bloße Allegorien, mag sie der Dichter gemeint haben, wie er will, und dies um so mehr, als sich die durch die schattenhafte Hülle durchschimmernde Idee in ziemlich klaren Umrissen erkennbar macht.

---

[1]) Börne, Dramaturgische Blätter, II. S. 174.

Am Deutlichsten in Richard III. Den gewissenlosen Usurpator, der sich mit blutiger Axt den Weg zum Thron gehauen, den in seiner Verbrecherlaufbahn Nichts beirrt, Nichts aufgehalten hat, selbst nicht der Fluch der greisen Mutter, finden wir auf dem Felde zu Bosworth am Vorabend der Schlacht gegenüber dem jungen Heinrich Richmond, dem nachmaligen Heinrich VII, der mit Heeresmacht über den Kanal herübergekommen ist, um den Kronenräuber zur Verantwortung zu ziehen. Die Zelte der beiden Gegner öffnen sich und zeigen dieselben schlafend. Da steigen zwischen den Lagerstätten der beiden Fürsten die Schatten Derer auf, die der Usurpator seiner Herrschsucht geopfert hat, die Geister des Königs Heinrich VI und seines Sohnes, des Herzogs Clarence, der Söhne Eduards, der Verwandten der Königin Elisabeth, des Kämmerlings Hastings, des Helfershelfers Buckingham und der Königin Anna. Sie Alle rufen ihm das verhängnißvolle: „Verzweifl' und stirb“ entgegen, während sie dem tugendhaften Richmond Glück und Sieg prophezeihen. Dem hartgesottenen Richard schauert's bis in das tiefste Mark:

O feig' Gewissen, wie bedrängst du mich!

stöhnt er in seines Herzens Angst und:

Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig, schuldig!

Dem eintretenden Kämmerer beichtet er:

O Ratcliff! ich hatt' einen furchtbaren Traum,
— es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richard's,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten!

Richmond erzählt beim Erwachen seiner Umgebung: Träume schönster Ahnung hätten ihm den süßesten Schlaf gebracht. Nach des Dichters eigenen Worten repräsentiren sonach jene abgeschiedenen Seelen Traumgebilde Lebender — sie allegorisiren das böse und das gute Gewissen, sie verkörpern in dem schuldigen Richard das Gericht, in dem tugendreichen Richmond den Frieden einer reinen Seele.

Einen ähnlichen Ausdruck Dessen, was in dem Innern des Helden vorgeht, versinnbildlicht der Geist Banquo's im Macbeth.

Der nach Duncan's Ermordung zum König Schottlands Erwählte hat die Großen des Reichs zu einem Banket im Prunksaale zu Forres versammelt. Bei Musterung seiner Gäste vermißt er seinen Freund und früheren Mitfeldherrn Banquo, den er so eben erst in der Nähe des Schlosses hat niederstoßen lassen, weil er auf Grund der ihm gewordenen Weissagung fürchtet, die Krone werde auf den Stamm des Beargwohnten übergehen. Kaum hat Macbeth das gleißnerische Bedauern ausgesprochen, wie sehr ihm Freund Banquo fehle, so sieht er den Geist des auf seine Veranstaltung Gemordeten inmitten der Tafelrunde, den vorwurfsvollen Blick auf den Mörder gewendet, dem der Schrecken alles Blut zum Herzen jagt und das Haar sträuben macht. — Der Paroxysmus geht momentan vorüber, als der Schatten verschwindet; doch kaum hat sich Macbeth wieder aufgerafft, kaum hat er nach Wein gerufen, um auf des Vermißten Wohlergehen zu trinken, so steht die blutige Gestalt wieder vor ihm, „das körperlose Blendwerk, das seine festen Nerven beben und ihn zur Memme macht". Stumm, wie es gekommen, entweicht das Gespenst, ungesehen von der Lady Macbeth und den banketirenden Lords, welche Letztere ebenso erstaunt wie erschreckt über des Königs seltsames Wesen in Eile aufbrechen und den Mörder seiner Gewissensangst überlassen. Die richtende Gewalt der Nemesis kleidet sich also auch hier in die Erscheinung aus dem Jenseits, um dem Zuschauer den momentanen Seelenzustand des gefallenen Helden zu veranschaulichen.

Dabei läßt es jedoch der Dichter des Macbeth nicht bewenden. Der ungeheuerlich mystische Zug, der durch die ganze Dichtung weht, bedingt ein schärferes Eingreifen übersinnlicher Mächte, d. h. eine breiter angelegte Allegorisirung. Drum läßt Shakespeare schon im Anfange der Tragödie den Fall des Helden auf diesem Wege sich vollziehen: er substituirt den bereits vergessenen[1]), in der Brust Macbeths wieder auftauchenden und als Versuchung neu an ihn herantretenden Gelüsten der Ehrbegierde gespenstige Wesen, dem nordischen Mythus entlehnt[2]), wie er selbst sagt: „von jenseits der Natur", die drei Hexen oder Schicksalsschwestern *(weird sisters)*, die sich nachher, als sich der Held in sein Verbrechernetz bereits

[1]) Macbeth A. 1, Sc. 3: Habt Nachsicht! In vergessnen Dingen wühlte Mein dumpfes Hirn.

[2]) Wiewohl schon in der Quelle des Dichters, in Holinsheds Chronik, vorkommend.

verstrickt hat, mit allerhand Zauberapparat umgeben, wo es gilt, den Gesunkenen durch zweideutige Versprechungen und Voraussagungen in immer tiefere Schuld zu locken. Anfangs bloß Vertreterinnen einer den Helden beherrschenden einzelnen Vorstellung, verdichten sie sich im Fortgange der Tragödie zu Symbolen, zu Sinnbildern der magischen Gewalt der Sünde, zu Prädikanten einer allgemeinen Wahrheit, die der Dichter in die Worte faßt:

Was schlimm begann, stärkt sich durch neue Schuld —

zu Repräsentanten der Grundidee des ganzen Stücks. Ohne Reiz, unedel in Rede und Geberde, häßlich wie die Nachteulen, von teuflischer Bosheit, bestimmen die *weird sisters* nicht, wie die antiken Parzen, das Loos der Erdensöhne; über die Willensfreiheit der Letzteren steht ihnen keine andere Gewalt zu, als die der Verführung. Ihre Obermeisterin Hekate wirft ihnen deshalb auch vor:

Ihr dienet dem verkehrten Sohn,
Der trotzig und voll Uebermuth
Sein Werk nur, nicht das Eure thut!

Die Verführungskünste, die sie in der Höhle ins Werk setzen, um Macbeth in Wahnwitz, in Zerstörung zu treiben, sind vom Dichter auch wieder speziell symbolisirt in den aus dem Zauberkessel hervorgerufenen Gebilden — des bewaffneten Hauptes, das vor Macduff warnt, des blutigen und des gekrönten Kindes, die ihre trügerischen Vorausverkündigungen von unmöglich scheinenden Bedingungen abhängig machen, der acht schattenhaften Könige mit dem hier wieder auftretenden Geiste Banquo's, die dem Verführten die sich in ferner Zukunft erweiternde Macht der schottischen Krone in Banquo's Stamme vorspiegeln. So treiben Furcht und Hoffnung, Zweifel und Sicherheit, „des Menschen Erbfeind", in der Brust des gefallenen, vom bösen Gewissen gepeinigten Nordlandshelden ihr wechselvolles Spiel, wie dies hier in der Hexenküche in phantastischen Bildern vorgeführt wird. Und wie die Triebe der Leidenschaft, des Ehrgeizes, der Rachsucht in der Menschenseele auf- und niedertauchen gleich den vorüberziehenden Wetterwolken, so kommen die *weird sisters*, Hekate und die Geistererscheinungen der Hexenhöhle — und so zergehen sie in Luft. Alles psychologisirende Symbolik!

Das Phantom des gemordeten Cäsar in Brutus' Zelte bei Sardes am Vorabend des Abmarsches nach dem Schlachtfelde von Philippi fand Shakespeare im Plutarch, seiner Quelle, vor.

Dort ist die Begebenheit als Anekdote erzählt. Indessen der Dichter nahm sie auf und verwerthete sie als wirksames Mittel, den vierten Akt der Tragödie nach den unerquicklichen Zänkereien der Feldherrn über die Zweckdienlichkeit ihrer militärischen Operationen phantastisch-allegorisch zu schließen. Das Werk der Reinigung und Wiederherstellung der Republik mit Cäsar's Opfertod hat sich als unhaltbar bewiesen; alsbald nach der Katastrophe im Senat müssen die Verschworenen überzeugt sein, daß die Römer, die anstatt des Gemordeten den Brutus zum Cäsar ausrufen wollen, keine Republikaner mehr sind. Der rettungslose Bankerott der Freiheit hat sich bereits in Rom klar gemacht; er ist auch in dem Heere der Wiederhersteller ausgebrochen, in welchem Selbstsucht, Uneinigkeit, Mangel an Selbstvertrauen ihren entmuthigenden Einfluß ausüben. In der verhängnißvollen Schlacht bei Philippi ruft Brutus selbst, als er vor den Leichen seiner Kameraden Cassius und Titinius steht:

O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch,
Dein Geist geht um! er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt!

Diese Worte überheben uns der Mühe der Deutung; der Dichter tritt als sein eigner Interpret auf. Seinem Brutus, dem übrigens, wie er dem Volumnius vertraut, der Geist Cäsar's ein zweites Mal in der Nacht vor dem Treffen erschienen ist, bedeutet die Erscheinung aus dem Jenseits nichts Anderes, als die Nutzlosigkeit des gebrachten Opfers, die dafür die Opferer ereilende Vergeltung, die Selbstzerstörung des römischen Republikanismus.

Der Geist des weiland Königs von Dänemark im Hamlet wandelt des Nachts auf der Schloßterrasse von Helsingör, den Wachthabenden so lange sichtbar, bis er den Einen gefunden, den er zu seinem Rächer erkoren und bisher ruhelos gesucht hat, seinen Sohn Hamlet. Von da ab verschwindet er für alle Andere — für die Freunde und Begleiter des Prinzen, welchen er nur noch aus der Tiefe seine Weisung zum Verschweigen des Geschehenen zukommen läßt; für die Königin, für die er bei seiner „Heimsuchung" in der Closetscene nur körperlose Luft ist, die auch seine Mahnung an den „trägen" Sohn nicht hört; nur ihm, dem Auserwählten, dem Sonntagskinde Hamlet, bleibt er wahrnehmbar in seiner geharnischten Gestalt, in seiner milden Rede. — Nachdem er dem Sohne, der ihm auf seinen Wink nach einem abgelegenen Theil der Schloßterrasse gefolgt ist, eröffnet, daß er verdammt sei

— auf eine Zeit lang Nachts zu wandeln
Und Tags gebannt, zu fasten in der Gluth,
Bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit
Hinweggeläutert sind —

bringt er ihm die Schreckenskunde, daß

— das Ohr des Reichs
Durch den erlognen Hergang seines Todes
Schmählich getäuscht sei.

Es heiße, daß ihn, derweil er im Garten geschlafen, eine Schlange gestochen. Diese Schlange trage jetzt seine Krone; Gift habe ihm der eigene Bruder ins Ohr geträufelt. Seine, des Sohnes, Aufgabe sei es, den unerhörten, schnöden Mord zu rächen.

Es ist richtig, man muß es Börne zugestehen, der Geist im Hamlet ist redselig, wenigstens gesprächiger als die übrigen Erscheinungen aus dem Jenseits. Dafür ist er aber auch nicht bloßes Stimmungsbild, wie die andern; er handelt, er leitet das Stück ein, übernimmt die Exposition und giebt der Tragödie die ganze Signatur, indem er ein Prinzip vertritt, eine ethische Pflicht, ein heiliges Gesetz verkörpert, das der Blutrache. Das Alles will nicht aphoristisch behandelt sein. Geharnischt erscheint das Gespenst dem zur Erfüllung dieser Pflicht Berufenen; zum Zeichen, daß nur Blut und Eisen die Sühne herbeiführen kann. Milde gegen die mitschuldige Mutter befiehlt es an, damit der Rächer „sein Herz nicht beflecke", die Grenzen des Natürlichen nicht überschreite und sich nur auf das absolut Nothwendige beschränke. Das Phantom, dem auserwählten Rächer menschlich nahe gerückt, fühlt mit dem Sterblichen — wie ein Erdensohn. Um so bezeichnender ist es für Hamlet, daß er trotzdem schwankt, trotzdem zweifelt, daß er in Unthätigkeit verharrt, obwohl ihm klar ist, daß er als einziger Sohn des Gemordeten, als sein Thronerbe einzig und allein dazu berufen sei, über den Brudermörder und Kronenräuber das Strafgericht zu halten, daß nur er und kein Anderer die Blutrache zu üben habe.

Die beiden Stücke, in welchen sich die Allegorie über die ganze Dichtung verbreitet und derselben zum Grunde liegt, der Sommernachtstraum und der Sturm, sind Maskenspiele, allerdings nicht von dem steif akademischen Gepräge Ben Jonson's, sondern mit ebensoviel Freiheit als künstlerischem Takt, echt shakespearisch komponirt. „Diesen Schaustellungen, sagt Drake[1]), gab

[1]) Drake, Shakespeare and his Times, p. 437.

man höhern Zweck und bedeutenderen Inhalt, und während sie scheinbar nur zum Behufe der Beglückwünschung und Unterhaltung verfaßt wurden, schärften sie entweder eine sittliche Weisheitslehre ein oder sie erreichten diese Absicht unmittelbarer, indem sie Tugend und Laster personifizirten und eine Art ethischen Dramas zur Anschauung brachten". Man scheidet sie in die eigentliche (mehr gehaltene) Maske und in die possenhafte Antimaske, welche Letztere wiederum gemeinhin in zwei Halbchöre zerfällt. Demgemäß ist auch der Sommernachtstraum komponirt.

Die Maske bildet die Hochzeit des Theseus mit Hippolyta, sowie die Liebesgeschichte der beiden Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena; die Antimaske wird dargestellt durch die beiden Halbchöre der Feen mit Oberon-Titania an der Spitze einerseits, und der Rüpel und Handwerker andererseits. Zwischen beiden Masken hat der Dichter insofern eine Ausgleichung herbeigeführt, als er die Antimaske der Feenkomödie zur höchsten Stufe poetischer Behandlung emporhebt, die Maske dagegen in der Streitscene zwischen den beiden verliebten Mädchen, sowie bei der Hochzeitsfeier der drei Brautpaare im V. Akte in das Gebiet des Komischen rückt, während der zweite Halbchor der Clowns in dem Pyramus-Thisbespiele allerdings unverholen sein possenhaftes Wesen treibt. Außerdem hat Shakespeare die Handlung in Maske und Antimaske kunstvoll in einander verschlungen, obgleich sonst gewöhnlich — namentlich bei Ben Jonson — in den Maskenspielen beide Theile unvermittelt neben einander herlaufen.

Daß der Sommernachtstraum als ein Gelegenheitspoem zur Verherrlichung einer Hochzeitsfeier gedichtet ist, geht unzweideutig aus Oberon's Schlußworten hervor. Man hat nur darüber gestritten, für wessen Vermählungsfest die Maske bestimmt gewesen sei. Seit Halpin's scharfsinniger Auslegung der Stelle im II Akt Scene 1 (Oberon's Vision) nimmt man allgemein an, daß die Komödie für die Hochzeitssolennitäten des Grafen von Essex geschrieben worden. Wie sehr es hierbei auf die Belustigung des gefeierten Paares gemünzt gewesen und wie das Ganze nach des Dichters Worten eben nur ein Unterhaltungsscherz sein soll, ergiebt der Dialog der Brautleute und ihrer Gäste. — Es fragt sich nur, ob und in wie weit die Dichtung eine von Drake den Maskenspielen überhaupt als nothwendiges Requisit beigelegte Weisheitslehre oder Moral involvirt und erkennen läßt.

Im Sommernachtstraum treibt die Liebe ihr tollstes Spiel;

nicht jene tief gehende Leidenschaft, die sich des eigenen Ichs entäußert, um in einem andern Ich aufzugehen (*love*), sondern das phantastische Gebilde von Laune und Einbildung, das sich von dem Zufall abhängig macht und sich deshalb ein gelegentliches Abspringen, einen Wechsel je nach den Verhältnissen nicht sonderlich übel nimmt (*fancy*)[1]. Alles liebt in dem Maskenspiele, Alles irrlichterirt aber auch mit seiner Neigung hin und her, und wo dieser Wechsel nicht in aktueller Thätigkeit vorgeführt wird, deutet der Dichter wenigstens historisch darauf hin. Und nicht allein die Sterblichen faßt und beherrscht dieser Taumel — auch die Elementargeister, die Beherrscher der Feenwelt werden in denselben hineingerissen. — Doch ist dies Alles nur ein Traum, sommernachtsgeboren. Der Dichter selbst betitelt sein Poem: *A Midsummer-Night's Dream;* der Interpret könnte dem Titel noch die Worte: *the fancy* voraufsetzen — und der Grundgedanke der Allegorie wäre deutlich genug ausgesprochen.

Elze[2]) führt aus, daß im Sommernachtstraum die Liebesverhältnisse der damaligen Aristokratie wie in einem Spiegelbilde dargestellt würden und erklärt die Freiheit, mit der dies und noch dazu auf einem adligen Feste geschehen, mit der Ungebundenheit der Poeten aus der Elisabethischen Aera, die ihnen namentlich in Privatkreisen erlaubt habe, ihren Witz auch gegen die hohen Schichten der Gesellschaft, ja selbst gegen die Träger der Krone zu richten. Ich gehe noch einen Schritt weiter, als der philologische Interpret: ich behaupte, die Allegorie: *The Fancy, A Midsummer-Night's Dream* gilt nicht bloß dem Grafen Essex und seinen Hochzeitsgästen; sie birgt eine allgemein gültige Wahrheit in sich, die sich noch heutigen Tags jedes Hochzeitspaar zu Herzen nehmen kann, zumal Hippolyta versichert:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit
Und ihrer Aller Sinn, zugleich verwandelt,
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung —
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch und wundervoll.

Hier scheint mir der Dichter andeuten zu wollen, wie das leichte Spiel der schattenhaft flüchtigen Liebeslaune *(fancy images)* erstarken könne *(grows)* zur unwandelbaren Seelengemeinschaft *(great constancy).*

---

[1]) Vgl. Jahrbuch XIX. 45 ff. [2]) Jahrbuch III. 170.

Die Träger der Allegorie können als Traumgestalten nicht scharf gezeichnet sein — und doch lassen sich bei alledem durch den umhüllenden Schleier die Umrisse der einzelnen Charakterköpfe erkennen: das heldenhafte Brautpaar Theseus-Hippolyta, der besonnene Lysander, der fahrige Demetrius, die kecke Hermia und die sanfte Helena heben sich von einander ab, und selbst die Elementargeister sind mit Zügen ausgestattet, die einen Anflug von Individualisirung an sich tragen: der Trotzkopf Titania, der eigenwillige Oberon, der zu allerlei boshaften Streichen allzeit aufgelegte Poltergeist Puck. Und über dies Alles ist ein Duft gezogen, so berückend, daß wir selbst zu träumen meinen, bis uns die derben Späße der Clowns in der Antimaske aus dem Reiche des Phantastischen in die realste Wirklichkeit versetzen.

Auch in der zweiten Maske, deren erste bei einem Hoffeste in Whitehall erfolgte Aufführung die Forscher in das Jahr 1611 verlegen, im Sturm, werden wir in das Gebiet des Wunderbaren, des Märchenhaften geführt, ohne daß uns jedoch der Boden der Wirklichkeit gänzlich entzogen würde. Wie im Sommernachtstraum vergeschwistert sich das Phantastische, physikalisch Unmögliche dergestalt mit dem Realen, daß das Erstere seine Selbstständigheit, seine Bedeutung als bloße seltsame Caprice aufgiebt und in seiner Beziehung auf das mit ihm verbundene Reale ein Wirkliches bedeutet, d. h. es wendet sich das Unmögliche zur Symbolik, es wird zur Allegorie.

Den Grundgedanken des Sturms bezeichnet Rosenkranz eben so treffend wie prägnant als die Unterdrückung und Bewältigung des Naturelements durch das Kulturleben, wozu dem Dichter die von Silvester Jourdan 1609 veröffentlichten Abenteuer englischer Seefahrer auf den Bermuda-Inseln den äußern Anlaß gegeben haben mag. Das Hohenpriesterthum der Bildung und Gesittung vertritt Prospero, zwar ausgestattet mit übernatürlichen Kräften, ein Nekromant, wie ihn der Volksglaube sich vorstellt, jedoch nicht bloße Abstraktion, sondern durch und durch individualisirt, voller Humanität, ein zärtlich liebender Vater, das versöhnlichste Gemüth, eine hohe fürstliche Gestalt, adlig in Haltung und Gesinnung, eben so klug wie gelehrt. Früher Herzog von Mailand, hat er sich, von einem unabweisbaren Forschertriebe geleitet, dergestalt in das Studium der Naturkräfte vertieft, daß er die Sorge für den Staat seinem ungetreuen, herrschbegierigen Bruder überlassen hat, von dem er entthront und mit seinem zarten Kinde Miranda auf einem

morschen Fahrzeuge den Meereswellen preisgegeben worden ist. Die Treue eines alten Dieners rettet ihm das Leben und seinen nekromantischen Apparat. So ist es ihm möglich geworden, die Geisterinsel, an welcher er gelandet, seiner Herrschaft zu unterwerfen und ein neues Reich zu gründen, das Reich des Geistes über das Stoffliche und Elementare. — In dieser Mission finden wir Prospero zwölf Jahre nach seiner Mailänder Entthronung auf dem Eiland. In erster Linie wird uns derselbe in der Herrschaft über Kaliban vorgeführt, über eine Kreatur, halb Thier, halb Dämon, das rohe Produkt eines Teufels und einer Hexe, den der Nekromant thierisch stammelnd, seiner Existenz sich nicht bewußt, auf der Insel vorgefunden, den er sprechen gelehrt, gepflegt, unterrichtet und schließlich sich völlig dienstbar gemacht hat, da seinen Bestrebungen seitens des Unthiers Widerwilligkeit und Bosheit entgegengesetzt worden sind. Das Kulturleben Prospero hat damit das Oede, Träge des roh Geschaffenen, den spröden, der Kultur widerstreitenden Erdstoff Kaliban, das Symbol der Unkultur seiner zwingenden Herrschaft unterworfen. — Die dem Nekromanten hörige Dienerschaft, mit deren Hilfe er dieses Imperium erlangt und befestigt hat, sind Elementargeister: Sylphen, Nymphen, Gnomen, Feuergeister, wie sie im Volksglauben weben und schaffen; durch sie verfinstert Prospero die Sonne, regt er die See auf und beruhigt sie wieder, zaubert er den Sturm hervor und läßt ihn wieder sich legen. Ariel, der Oberste dieser Geister und sein Famulus, vereinigt alle vier Elemente in sich und nimmt die Gestalt des Einen oder des Andern an je nach den Bedürfnissen und Befehlen des Meisters. Eingeklemmt „ein Dutzend Jahre“ in einer Fichte Spalt und befreit durch Prospero's Kunst ist er dem Befreier in Dienstpflicht ebenso ergeben, wie sich der Rohstoff Kaliban undankbar, trotzig erweist. Während dieser das Ungefüge, Klotzige repräsentirt, ist Ariel ganz Anmuth, Grazie, Behendigkeit. — Die Symbolik aller dieser Figuren dürfte ziemlich nahe liegen: der menschliche Geist macht sich nicht allein den rohen, spröden Erdstoff, sondern auch die durch ihn befreiten Naturkräfte dienstbar und bringt in dieser Ueberlegenheit diejenigen Wunder zur Erscheinung, wie sie schon Sophokles an dem „gewaltigen, in Erfindungen listiger Kunst gewandten, die ewige, nie zu ermattende Göttin Gäa abmüdenden Menschen“ rühmt und besingt.[1]) Der wahre Dichter ist der wahre

---

[1]) Antigone V. 332 ff. πολλὰ τὰ δεινά, κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει etc.

Seher; ist es doch, als wenn sich schon in fernen Jahrhunderten der poetischen Intuition als gestaltlose Offenbarung dargestellt hätte, wie Gewaltiges der Menschengeist leisten, wie er sich und seinen Interessen selbst die elementaren Kräfte des Dampfs und des elektrischen Funkens dereinst gehorsam machen würde.

Des Dichters Aug', im schönen Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.[1])

In diese Symbolik, die der Dichter noch dadurch verstärkt und würzt, daß er dem Kulturleben Prospero den höchsten versittlichenden Einfluß auf das Menschenherz beilegt, sofern der Zauberstab des Nekromanten die feindseligen, bezüglich bösen Regungen im König Alonso, im Prinzen Sebastiano und in dem Usurpator Antonio, den „drei Sündenmännern", zum Frieden und zur Umkehr zwingt, spielt noch ein besonderes allegorisches Moment, ein rein dekoratives hinein. — Fernando, der neapolitanische Königssohn, wie die Uebrigen durch den Sturm auf das Eiland verschlagen, gewinnt die Liebe Miranda's, der Tochter Prospero's. Die fast schauerliche Reinheit dieser vom Nekromanten begünstigten Seelengemeinschaft soll dem jungen Paare zum Bewußtsein gebracht, ihm aber auch gleichzeitig die dereinstige Gewährung in Aussicht gestellt werden. Die strenge, hehre Juno und die spendende Ceres, von der Götterbotin Iris eingeführt, verheißen Segen und „Ehbescherung" und keusche Nymphen schlingen mit braunen Schnittern den anmuthigen Reigen, „der rieselnde Bach mit der ergiebigen Furche", um den Bund treuer Liebe feiern zu helfen. Und wie dies sinnige Schaugepränge zerstiebt in Luft, erklärt Prospero dem Liebespaar, so werden auch wir

Spurlos verschwinden. Wir sind solch ein Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.[2])

Dieselbe Hinweisung auf die allegorische Bedeutung des Ganzen, wie im Sommernachtstraum. — Und wenn Prospero gelobt, sein Zaubern abzuschwören, sobald er seine Mission erfüllt habe:

---

[1]) Sommernachtstraum A. 5, Sc. 1.

[2]) Der Sturm A. 4, Sc. 1.

— So brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken —[1])

dann haben auch wir das allegorische Gedankenbild des Sturms ausgeträumt und kehren mit dem wiedereingesetzten Herzog in die Wirklichkeit zurück, in

— sein Mailand, wo sein dritter
Gedanke soll das Grab sein! —[2])

II.

Die Tendenz im Drama hat zwar etwas Stammverwandtes mit der Allegorie, sofern Beide das Pragmatische in das Bereich der Idee rücken, das Konkrete mit dem Abstrakten zu verbinden suchen; sie erreichen dies jedoch auf völlig verschiedenen Wegen. Während die Allegorie das Allgemeine spezialisirt, verallgemeinert die Tendenz das Spezielle und zwar in der ausgesprochenen Absicht, mit einer bestimmten Idee durch den Träger derselben auf den Zuschauer einzuwirken und diesen für des Dichters Anschauung zu gewinnen. Diesem Zwecke gemäß muß darum die Tendenz unverhüllt, nüchtern, vernünftig auftreten, realistisch zur Erscheinung gebracht werden, vor Allem ein Problem der Zeit behandeln, während die Allegorie in ihrer mystischen Umhüllung und Verschämtheit, phantasiegeboren, sich nur an die Einbildungskraft des Zuschauers wendet, um ihn dem realen Sein und den Zeitverhältnissen zu entrücken.

Soweit das Tendenziöse in Shakespeare's Dramen episodisch auftaucht als sporadisches Einschiebsel, verfolgt es unverkennbar einen bestimmten didaktischen Zweck; so weit es sich dagegen über ganze Stücke verbreitet, steht die Absicht der Verspottung in erster Linie. Die desfallsigen Dramen charakterisiren sich lediglich als Satiren.

Didaktisch verfährt der Dichter, wenn er in König Richard II in der Schlußscene des dritten Akts den Gärtner mit seinen Gehilfen über die Absetzung des Königs durch Heinrich Bolingbroke politisiren läßt. Der Engländer, mag er Whig sein oder Tory, hängt mit seltner Zähigkeit an dem Bestehenden; der Grundzug seiner Politik ist Loyalität. Daß ein König absetzbar sei, davon

[1]) A. 5, Anfangsscene. [2]) A. 5, Schluß.

steht Nichts in seinem Katechismus. Und so oft sich wirklich die Parlamente veranlaßt gesehen haben, bei Lebzeiten eines Königs den Thron für erledigt zu erklären, wie dies bei Richards des Zweiten und später bei Jakobs des Zweiten Entthronung geschehen ist, da haben die betreffenden Fürsten das Volk und dessen Vertreter zu dem Aeußersten getrieben und geradezu in den Stand der Nothwehr versetzt. Ein solcher exorbitanter Ausnahmefall, wofern er auf die Bühne gebracht wird, bedarf dem englischen Publikum gegenüber immer einer tendenziösen Motivirung, und Shakespeare, als echter Praktikus, giebt diese seinen Zeitgenossen in der seinem Parterre faßlichsten Weise, indem er in der bezeichneten Scene einen Mann aus dem Volke, den Gärtner, seine Anschauungen über die Streitfrage in einem Bilde aus seiner Hantierung zum populärsten Ausdruck bringen läßt:

O welch ein Jammer ist es, daß er nicht
Sein Land so eingerichtet und gepflegt,
Wie wir den Garten. Um die Jahreszeit
Verwunden wir des Fruchtbaums Haut, die Rinde,
Daß er nicht überstolz vor Saft und Blut
Mit seinem eignen Reichthum sich verzehre.
Hätt' er erhöhten Großen das gethan,
So konnten sie des Dienstes Frucht noch bringen,
Und er sie kosten. Ueberflüß'ge Aeste
Hau'n wir hinweg, damit der Fruchtzweig lebe.
That er's, so konnt' er seine Krone tragen,
Die eitler Zeitverderb nun ganz zerschlagen.

Die Scene ferner, welche der Dichter dem dritten Theile Heinrichs VI einfügt (Akt 2, Scene 5), und worin er einen Sohn, der seinen Vater, und einen Vater, der seinen Sohn erschlagen hat, mit der Leiche des Andern, im Begriff, dieselbe auszuplündern, auftreten läßt, ist ebenso demonstrativ tendenziös, wie die oben erwähnte: sie exemplifizirt die Lehre, daß moralisch Nichts verwerflicher sei, Nichts die Familienverhältnisse wie die gemeine Wohlfahrt mehr in Frage stelle, als ein bürgerlicher Krieg:

O Gott! erbarm' dich dieser Jammerzeit:
Was doch für Thaten, grausam, schlächtermäßig,
Verblendet, meuterisch und unnatürlich,
Die tödtliche Entzweiung täglich zeugt!

Indem der Dichter in die Klagen des gemeinen Mannes die des unglücklichen Königs Heinrich hineinmischt, zeigt er seinem Zuschauerkreise, wie sehr das Wohl des Landes davon abhängig

sei, daß sich das Regiment in starker Hand befinde, eine Lehre, die gewiß darauf berechnet war, dem beglückten Alt-England die Segnungen der Elisabethischen Herrschaft und das Gedeihen des Landes unter der wohlbefestigten Tudor-Dynastie vor Augen zu stellen.

Die Figuren des Gärtners, jenes Sohnes und Vaters treten sonach aus ihrer konkreten Gestaltung heraus und erweitern sich zu Abstraktionen, dazu bestimmt, für die didaktischen Sätze des Dichters beim Zuschauer Propaganda zu machen: sie sind tendenziöse Charaktere.

Aus der Schilderung des Plebs im Julius Cäsar und Coriolan sowie des englischen Volks in Heinrich VI hat man dem Dichter vielfach den Vorwurf absichtlicher Herabwürdigung gemacht, und läßt es sich allerdings nicht in Abrede stellen, daß Shakespeare in den Römerdramen wie in der englischen Historie das Volk als eine wandelbare, bestechliche, urtheilslose, verdummte Menge darstellt, ebenso widerwärtig in ihren Manifestationen, wie verthiert in ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen. Es läßt sich ferner nicht verkennen, daß die desfallsigen Schilderungen das Gepräge der Absichtlichkeit an sich tragen, was um so auffälliger erscheinen muß, als Shakespeare selbst, aus der niedern Schicht des Volks hervorgegangen, seine eigene gesellschaftliche Sphäre in recht wenig anmuthender Weise darzustellen kein Bedenken trägt. Hier läßt ihn allerdings seine sonstige Objektivität im Stich. Im 3. Sonett dokumentirt er die Schwäche, seine bürgerliche Geburt beklagen zu müssen. Er ist mit seinem ganzen Fühlen und Sehnen Aristokrat vom reinsten Wasser und sucht gern die Gelegenheit auf (wie z. B. in Ende gut, Alles gut und im Hamlet), wo er sein bürgerliches Bewußtsein mit der Ueberlegenheit des geistigen Adels zu trösten sich bestrebt. — Die schweißigen Mützen und die schwieligen Fäuste der rohen Masse sind nun einmal seiner Feinfühligkeit zuwider — er muß seinem aristokratischen Groll tendenziösen Ausdruck geben, und daß er sich die Modelle zu seinen Leuten des Volks ausschließlich aus der untersten Schicht wählt, dürfte man ihm um so weniger anzurechnen in der Lage sein, als derjenige Stand, welcher mit seiner Bildung und Leistungsfähigkeit in unserer Zeit den eigentlichen Kern des Volks ausmacht und den Stützpunkt der jetzigen staatlichen Existenz abgiebt — der sogenannte dritte Stand, in dem Organismus des öffentlichen Lebens erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts bedeutungsvoll auftritt

und seine jetzige Geltung lediglich dem Entwickelungsgange unserer politischen Verhältnisse zu verdanken hat. — Was zur Zeit des lustigen Alt-Englands innerhalb des Bürgerstandes nur einigermaßen auf Bildung Anspruch machte und dem Besseren zustrebte, sah sich gezwungen, sich der Gentry als dem bestimmenden Faktor in sozialer und intellektueller Beziehung anzuschließen.[1]) Daher das Bestreben des Dichters, den römischen Plebejern die Signatur des Londoner Straßenpöbels aufzudrücken, das kommunistisch gefärbte Arbeitervolk von Kent, das unter der Führung des Tuchmachers Hans Cade gegen Heinrich VI rebellirt und für die Ordnung des Gemeinwesens als obersten Grundsatz proklamirt,

daß man außer aller Ordnung sein müsse —

in seiner ganzen Gemeinheit vorzuführen und lächerlich zu machen. Dieser letztere Umstand mag wohl auch die Zulässigkeit dieser Charakteristik beim Parterre des Globustheaters vermittelt haben, das, obwohl es sich in eben nicht vortheilhafter Weise porträtirt sehen mußte, um des ihm selbst abgenöthigten Gelächters willen dem Dichter die Verzeihung für seine Karrikirung nicht vorenthalten durfte.

Von den drei satirischen Stücken Shakespeare's, in welchen sich das Tendenziöse durch die ganze Dichtung hindurchzieht, fallen wenigstens zwei in die letzte Schaffensperiode des Dichters und geben der Mißstimmung, welcher derselbe in seinen letzten Lebensjahren verfallen war, unverkennbaren Ausdruck. Timon von Athen richtet sich gegen die ganze Menschheit, Troilus und Cressida, sowie Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust) gegen die Zeitgenossen.

Im Timon zeichnet der Dichter den reichen Athener, der ganz Milde, Menschenfreundlichkeit, Freigebigkeit, ein Beschützer der Künste, sich einer sinnlosen Verschwendung hingiebt, unerachtet der Warnungen seines getreuen Hausverwalters seinen Reichthum an allerhand Parasiten verschleudert und sich durch übermäßige, mit seinen Mitteln nicht im Einklange stehende Verwendungen selbst das Gemeinwesen verpflichtet. Bei dem unvermeidlich gewordenen Ausbruche des Bankerotts wendet er sich um Hilfe an die beschenkten Freunde und Senatoren der Stadt. Vergebens — die Herzen und Beutel der von ihm Ausgestatteten, Geretteten verschließen sich dem edeln Geber, so daß „ein Wintersturm all'

[1]) Jahrbuch XV. 12. Elze's Shakespeare, S. 542.

seine Blätter abschüttelt und ihn nackt dem Froste überläßt“. Diesem alle seine Ideale vernichtenden Ansturm ist Timon nicht gewachsen — seine bisherige Menschenfreundlichkeit schlägt in den bittersten Haß um. Nachdem er den falschen Freunden und der undankbaren Stadt den Rücken gekehrt, zieht er sich in die Einsamkeit zurück, gräbt nach Wurzeln, um sich zu nähren, findet dabei einen neuen Schatz und verwendet den Fund, um ihn der Menschheit zum Verderben gereichen zu lassen. Der Reichthum, früher das Werkzeug seiner Liebe, soll jetzt seinem Hasse dienen. Er verschleudert das Gold nach wie vor — nur im entgegengesetzten Sinne, und voller Ingrimm auf die ganze Menschenbrut, „fluchend Allem, was lebt“, giebt er sich selbst den Tod.

Molière hat denselben Stoff des Menschenhasses im Misanthrope bearbeitet, jedoch nicht mit so tragischem Ausgang, wie der Britte, indem er seinen Alceste schließlich im Mißmuth über das elende Treiben der Welt die Einsamkeit aufsuchen läßt, wo es ihm vergönnt sei, ein anständiger Mensch zu sein. Alceste wird übrigens nicht erst zum Menschenhasser, er ist es von vornherein vermöge seiner galligen Naturanlage.

Beide Dichter verfolgen den Zweck, der Menschheit, zu deren moralischen Richtern sie sich aufwerfen, den Spiegel vorzuhalten: der eine, indem er die Unwahrheit, der andere, indem er den Undank geißelt, beide, indem sie diese Absicht ihrem Theaterpublikum klar vor Augen zu stellen suchen, d. h. tendenziös werden. Wenn schon der verbitterte Ton, der in Shakespeare's Timon herrscht, die schreienden Dissonanzen, die aus dem Dialog, wie aus der Handlung herausklingen, die gelegentlichen Seitenhiebe, die der Dichter der Feilheit und Erbärmlichkeit der zu dem Parasitenschwarm Timon's gehörigen Künstler austheilt, darauf hinweisen, daß die Dichtung satirisch gemeint sei, so läßt insbesondere die ironisirende Entgegenstellung Timon's und des Cynikers Apemantus, des theoretischen Menschenhassers, keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der grämlich gewordene Poet absichtlich der ganzen Menschheit die Betise ins Gesicht schleudert, wie verächtlich sie sich selbst in dem Spiegel der professionirten Weltweisheit ausnehme.

Einen spezielleren Zweck verfolgt Shakespeare in Troilus und Cressida, dem parodisch-satirischen Tendenzstücke, in welchem er nicht allein den Homerischen Mythus des Trojanischen Krieges persiflirt, sondern auch der Londoner Jugend das abschreckende Bild von der Zügellosigkeit des griechich-trojanischen

Lagerlebens vorhält. — Die didaktische Färbung giebt dem Stücke wesentlich das Liebesverhältniß des Paares Troilus-Cressida, welches in seiner sinnlichen Flüchtigkeit und Wandelbarkeit, wie früher schon ausgeführt worden[1]), der *Jeunesse dorée* die Buhlerkünste der Londoner Lionnen und die Treulosigkeit der damaligen Modedamen zu Gemüthe führen soll. Daß der Dichter hierauf den Schwerpunkt gelegt haben mag, scheint mir schon aus der Benennung des Stücks hervorzugehn. Wenn Ulrici ausführt[2]), daß Shakespeare davon ausgegangen sei, das Unsittliche der antiken Weltanschauung überhaupt gegenüber der christlichen Moral zur Erscheinung zu bringen, so dürfte der Interpret wohl hierin — allerdings gemäß seiner philosophirenden Neigung — zu weit gegangen sein. Seine Satire auf die Liebesthorheiten der jungen Vornehmen konnte der Dichter nicht anders einkleiden, als daß er die Homerischen Gestalten ihrer Idealität entkleidete und den im griechischen Epos um sie verbreiteten Nimbus auf das Niveau ganz gewöhnlicher Menschenkinder zurückführte. — „Wenn Sie Shakespeare's freien Geist erkennen wollen,“ sagt Goethe zu Eckermann[3]), „so lesen Sie Troilus und Cressida, wo er den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt.“ Indem er Agamemnon als schwächlichen Scheinkönig, Menelaos als thörichten Hahnrei, Ajax als plumpen Pflaumenschmeißer, Diomedes, Achilleus und Patroklos als liederliche Gecken hinstellte, Odysseus als den superklugen Patron, dessen feine Anschläge meist resultatlos bleiben, wollte er dem Londoner Theaterpublikum begreiflich machen, daß der griechische Epiker bei Lichte besehen auch nur mit Sterblichen wirthschafte, die sich über die Durchschnittslinie des Alltäglichen um keinen Zoll erheben und daß — mit einem Seitenblicke auf den gelehrten Ben Jonson, Shakespeare's literarischen Widersacher — das griechische Alterthum mit seinen poetischen Umhüllungen und Vergöttlichungen von den Bewunderern der Klassizität über die Massen auf den Schild gehoben und über die Gebühr verherrlicht werde.

In gleicher Sphäre, was die literarische Satire anlangt, bewegt sich die Verlorene Liebesmüh (Liebes Leid und Lust), allerdings ohne den bitteren Beigeschmack der beiden vorher besprochenen Dramen, aus einer helleren Schaffensperiode des Dichters herrührend und demgemäß auch in einem freundlicheren Tone gehalten, voll übersprudelnden Humors, nach Form und Inhalt ein

[1]) Jahrbuch XIX, S. 71. [2]) Dramatische Kunst etc. Band II, S. 366.
[3]) Gespräche II, S. 233.

onniges Produkt der Muse Shakespeare's. Die Verspottung seiner Zeitgenossen ist zunächst in der Haupthandlung gegen den angekünstelten Bildungstrieb der Elisabethischen Aera gerichtet, sofern der Wissenschaftsbund des Königs von Navarra und seiner drei Hofherren und deren Gelübde, nur den philosophischen Studien zu leben, an den Launen des neckischen Liebesgottes Schiffbruch erleiden. Die schöne, geistreiche Prinzessin von Frankreich und deren drei Hofdamen geben den ascetischen Akademikern die heilsame Lehre, daß der Macht der Verhältnisse gegenüber die künstlich aufgebauten Theorien ins Nichts zerstieben, daß die Unnatur dem Naturgemäßen, das Komplizirte dem Einfachen nothwendig Platz machen muß.

Die neben der Haupthandlung herlaufende Episode, in welcher die narrenhaften Buchstabengelehrten Sir Nathaniel und Holofernes sowie der alberne, fadenscheinige *Miles gloriosus* Don Armado figuriren, ist offenbar auf die literarischen Gegner und Konkurrenten Shakespeare's gemünzt, auf Ben Jonson, den pedantischen Philologen des klassischen Alterthums, der es liebt, seinen poetischen Erzeugnissen mit Anleihen „bei Griechen und Lateinern" aufzuhelfen, und auf John Lilly, den Euphuisten, dessen gezierter, in den gesuchtesten Antithesen und geschmacklosen Bildern sich bewegender Styl dem Satiriker reichlichen Stoff zur Verspottung bieten mochte. Man sieht schon hieraus, wie auch in der Episode tendenziös darauf hingearbeitet wird, dem Gesunden, gegenüber dem überkünstelt Pathologischen, das Wort zu reden und der Einfachheit Recht und Geltung zu verschaffen.

In der Verlorenen Liebesmüh bringt endlich Shakespeare die beiden Kunstformen der Allegorie und der Tendenz in sinnige Verbindung, sofern er in dem Wechselgesange zwischen dem Frühling und Winter die Tendenz des Stückes am Schlusse desselben, gleichsam rekapitulirend, in allegorischer Symbolik nochmals hervorhebt und auf diese Weise tendenziös allegorisch epilogisirt.

Im Frühling personifizirt er die sich stets erneuende, frisch erblühende Wirklichkeit, im Winter die erstarrende doktrinäre Buchweisheit, den erstern durch seinen Herold, den Kukuk, den andern durch den frostigen Nachtvogel, die Eule — Letzteres gewiß nicht ohne Hindeutung auf das Wissenschaftssymbol der Alten. Den Kukuk läßt er neckisch und übermüthig durch seinen Ruf verkünden, daß das Leben leicht und sorglos zu nehmen sei, wie von ihm selbst, der sich nicht bedenke, sein Ei in fremde Nester zu

legen — der durch die Nacht glotzenden und ihren dumpfen Schrei ausstoßenden Eule gewinnt das Lied bei alledem eine belustigende Seite ab, sofern ihr Ruf daran mahnt, wie im traulichen Heim „derweil die Hanne das Würzbier glüht“.

Durch diese versöhnliche Allegorie nimmt der kluge Satiriker der ausgesprochenen Tendenz nicht allein den verwundenden Stachel, er neutralisirt auch außerdem den sich zum Tragischen wendenden pragmatischen Verlauf der Komödie, indem er der über das heitere Spiel hereinbrechenden Trauerbotschaft von dem Ableben des Königs von Frankreich ein belustigendes Element entgegensetzt und auf diese Weise einen hellen Abschluß des Ganzen herbeiführt. Und daß dieser Abschluß seinen Ausdruck im Tone des einfachen Volksliedes findet, und letzteres den verspotteten Buchstabengelehrten Nathaniel und Holofernes in den Mund gelegt wird, den Darstellern des „*Ver*“ und „*Hiems*“, ist wiederum gewiß nicht absichtslos, sofern darin der Sieg des reineren Geschmacks über das Manierirte angedeutet zu sein scheint.

In Summa: Wenn es auch für den Dichter, insbesondere für den dramatischen, nicht ohne Gefahr sein mag, sich in das Bereich allegorischer, bezüglich symbolisirender Abstraktionen zu verlieren oder das Gebiet tendenziöser Didaktik oder Satire zu betreten, so bleibt doch immerhin der Goethe'sche Sinnspruch zu beherzigen:

Durch Vernünfteln wird zwar Poesie vertrieben —
Aber sie mag das Vernünftige lieben.

Die mittelenglische Vorstufe von Shakespeare's As You Like It.

Von

Julius Zupitza.

Der folgende Aufsatz verdankt seine Entstehung dem Ende 1884 im Verlage der Clarendon Press zu Oxford erschienenen empfehlenswerthen Büchlein *The Tale of Gamelyn from the Harleian MS. No. 7334, collated with six other MSS. edited with Notes and a Glossarial Index by the Rev. Walter W. Skeat.* Ich hoffe, daß die Uebersetzung des mittelenglischen, etwa um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstandenen Gedichtes manchem deutschen Verehrer Shakespeare's willkommen sein wird, dem ohne eine solche eine genaue Vergleichung desselben mit dem Drama unmöglich sein dürfte. Sodann scheint mir eine abermalige Prüfung der Frage, ob diese Erzählung Shakespeare für As You Like It als Quelle gedient hat, aus Gründen, die sich später ergeben werden, nicht überflüssig zu sein. Daß ich aber diese Gelegenheit benutze, um schließlich in zwei weiteren Abschnitten noch einige Ergänzungen und Berichtigungen zu Skeat's Ausgabe zu geben, die mit Shakespeare Nichts zu thun haben, wird man mir hoffentlich um so eher verzeihen, als sie theilweise eine Rechtfertigung meiner Uebersetzung enthalten, welche öfter eine andere Lesart oder Erklärung, als die von Skeat gegebene, voraussetzt.[1])

---

[1]) **Einiges von dem Inhalt dieses Aufsatzes habe ich in der Sitzung der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen vom 14. April 1885 mitgetheilt; vgl. Herrig's Archiv LXXIII, S. 424.**

I.

Die Erzählung von Gamelyn.[1])

Merkt auf und höret zu und gebt ordentlich acht, und ihr sollt eine Erzählung vernehmen von einem trefflichen Ritter. Herr Johann von Boundys war sein rechter Name: er war hinlänglich gebildet[2]) und verstand viel von ritterlichem Zeitvertreib. (5) Drei Söhne hatte der Ritter, die er mit seinem Leibe gewonnen. Der älteste war ein großer Bösewicht, und früh fing er an. Seine Brüder liebten ihren Vater sehr und hatten vor ihm Scheu: der älteste verdiente seines Vaters Fluch und hatte ihn zuletzt. Der gute Ritter, sein Vater, lebte so lange, (10) bis der Tod an ihn herangetreten war und ihn recht derb anfaßte. Der gute Ritter kümmerte sich auf seinem Krankenbette sehr, wie seine Kinder nach seinem Tode leben sollten. Er war überall herum gewesen, aber er war kein Landwirth. Alles Land, das er hatte, war unbeschränktes Eigenthum: (15) gern wollte er, daß es unter sie Alle vertheilt würde, damit Jeder von ihnen seinen Theil hätte, wie es sich treffen möchte. Da schickte er über Land nach weisen Rittern, damit sie seine Ländereien theilen und sie ordentlich zuweisen hülfen. Er ließ ihnen brieflich sagen, sie sollten sich schnell beeilen, (20) wenn sie mit ihm sprechen wollten, während er am Leben wäre.

Als die Ritter hörten, daß er krank lag, gönnten sie sich weder bei Nacht noch bei Tage Ruhe, bis sie zu ihm kamen, wo er still auf seinem Sterbebette lag, um Gottes Willen abzuwarten. (25) Darauf sagte der gute Ritter auf seinem Krankenbette: „Ihr Herren, ich verkünde euch fürwahr ohne Widerrede, ich kann hier zu dieser Zeit nicht länger leben; denn nach Gottes Willen zieht der Tod mich zur Erde.“ Es gab Keinen unter ihnen Allen, die ihn ordentlich hörten, (30) der mit jenem Ritter nicht[3]) Mitleid hatte und sagte: „Herr, um Gotteswillen, ängstigt euch nicht: Gott kann Abhilfe des jetzigen Leids schaffen.“

Darauf sprach der gute Ritter auf seinem Krankenbette: „Abhilfe des Leids kann Gott schicken, ich weiß es, da gilt keine

[1]) Die eingeklammerten Ziffern geben die Zählung der Verse des Originals bei Skeat, Morris und Furnivall, und zwar stehen sie immer am Anfang des entsprechenden Verses.

[2]) S. unten S. 141 die Bemerkung zu V. 4.

[3]) Siehe S. 127 die Bemerkung zu V. 30.

Widerrede; (35) aber ich ersuche euch, ihr Ritter, aus Liebe zu mir geht und vertheilet meine Ländereien[1]) unter meine drei Söhne, und, ihr Herren,[2]) um Gottes willen, theilet sie nicht verkehrt, und vergesset nicht Gamelyn, der mein junger Sohn ist: nehmet Rücksicht auf den Einen ebensowohl, wie auf den Andern. (40) Selten seht ihr irgend einen Erben seinem Bruder helfen."

Da ließen sie den Ritter liegen, der nicht gesund war, und gingen zu Rathe, um seine Ländereien zu theilen: sie alle Einem zuzutheilen, das war ihre Absicht,[3]) und, weil Gamelyn der Jüngste war, sollte er Nichts bekommen. (45) All das Land, das da war, sie zerlegten es in zwei Theile und ließen Gamelyn den jungen leer ausgehen, und Einer von ihnen sagte ganz laut zum Andern, seine Brüder könnten ihm Land geben, wenn er zu Verstande käme. Als sie das Land nach ihrem Willen getheilt hatten, (50) kamen sie zu dem Ritter, wo er ganz still lag, zurück[4]) und erzählten ihm auf der Stelle[4]), wie sie gethan hätten, und dem Ritter auf seinem Lager gefiel es durchaus nicht. Darauf sagte der Ritter: „Beim heiligen Martin, trotz Allem, was ihr gethan habt, ist das Land doch noch mein. (55) Um Gottes willen, Nachbarn, stehet alle still, und ich will mein Land nach[5]) meinem Willen vertheilen. Johann, mein ältester Sohn, soll fünf Pflug[6]) Land haben (das war meines Vaters Erbe, während er am Leben war), und mein mittelster Sohn fünf Pflug Land, (60) die ich erwerben half mit meiner rechten Hand, und all mein anderes Eigenthum an Land und Leuten[7]), das vermache ich Gamelyn und alle meine guten Rosse. Und ich ersuche euch, ihr guten Leute, die ihr das Recht des Landes verstehet, um Gamelyn's willen, daß mein Vermächtniß gelte." (65) So vertheilte der Ritter sein Land bei Lebzeiten, wie er schon auf seinem Sterbebette krank lag, und bald nachher lag er steinstill und starb, als die Zeit herankam, wie es Christi Wille war. Und[8]), sowie er todt war und unterm Rasen begraben, (70) so betrog bald der ältere Bruder den jungen Kna-

[1]) Wegen *hem* V. 37 muß man *lond* als Pl. fassen; vgl. *wyf* 713. *Hem* auf *sones* zu beziehen, scheint sich mir weniger zu empfehlen.

[2]) Siehe S. 127 die Bemerkung zu V. 37.

[3]) Siehe S. 141 Bemerkung zu V. 43.

[4]) Siehe S. 127 f. Bemerkung zu V. 50 f.

[5]) Siehe S. 128 Bemerkung zu V. 56.

[6]) *plow* = *ploughland* = 60 *acres* (s. Ducange s. v. *carrucata*).

[7]) Siehe S. 128 Bemerkung zu V. 61.

[8]) Siehe S. 128 Bemerkung zu V. 69.

ben. Er bemächtigte sich seines Landes und seiner Leute und übernahm es, Gamelyn selbst zu kleiden und zu speisen. Er kleidete ihn und speiste ihn schlecht und auch verkehrt und ließ sowohl seine Ländereien, als auch seine Häuser, (75) seine Gehege und seine Wälder zu Grunde gehn und that Nichts recht, und später bezahlte er es auf seiner schönen Haut. So lange war Gamelyn in seines Bruders Halle, bis sie ihn Alle als den Stärksten bereitwillig fürchteten. Es gab darinnen Keinen, weder einen Jungen noch Alten, (80) der Gamelyn erzürnen wollte, mochte er noch so kühn sein. Gamelyn stand eines Tages in seines Bruders Hofe und strich sich mit seiner Hand den Bart[1]). Er dachte an seine Ländereien, die unbesät dalagen, und seine schönen Eichen, die niedergerissen waren: (85) seine Gehege waren zerbrochen und sein Wild geraubt, von allen seinen guten Rossen war ihm keines gelassen, seine Häuser waren abgedeckt und gar schlimm zugerichtet. Da dachte Gamelyn, es ginge nicht richtig zu. Nachher kam sein Bruder dort gegangen (90) und sprach zu Gamelyn: „Ist unser Essen fertig?“ Da gerieth Gamelyn in Zorn und schwor bei Gottes Buch: „Du mußt selbst backen gehn, ich will nicht dein Koch sein.“ „Wie, Bruder Gamelyn? wie antwortest du jetzt? du sprachst nie ein solches Wort, wie jetzt.“ (95) „Meiner Treu“, sagte Gamelyn, „jetzt scheint es mir nöthig: all’ die Unbilden, über die ich zu klagen habe, beachtete ich niemals früher. Meine Gehege sind zerbrochen und mein Wild geraubt; von meiner Ausrüstung und meinen Rossen ist mir Nichts gelassen; Alles, was mein Vater mir vermacht hat, Alles geht zu Schanden, (100) und deshalb habe du Gottes Fluch, Bruder nur deinem Namen nach.“ Darauf sprach sein Bruder, der jähzornig war: „Steh still, Kerl, und halt nur den Mund: du mußt froh sein, wenn du dein Essen und deine Kleidung bekommst. Was sprichst du, Gamelyn, von Land oder von Leuten?“ (105) Darauf sprach Gamelyn, das Kind, das jung war: „Christi Fluch möge er haben, der mich „Kerl“ nennt. Ich bin kein schlechterer Kerl und kein schlechterer Mensch[2]), sondern geboren von einer Dame und gezeugt von einem Ritter.“ Nicht wagte er an Gamelyn näher heran zu treten[3]), (110) sondern rief seine Leute zu sich und sprach dann zu ihnen: „Geht und

[1]) Siehe S. 141 Bemerkung zu V. 82. [2]) Nämlich „als du“.

[3]) Wörtlich: „zu Fuße näher gehn“, wie wir denn in mittelalterlichen Werken häufig Etwas, was wir als selbstverständlich weglassen, hinzugefügt finden; vgl. S. 74 Anm. 3; S. 81 Anm. 5; S. 88 Anm. 1.

schlaget diesen Knaben und raubt ihm die Besinnung, und mag er mir ein anderes Mal besser antworten lernen.“[1]) Darauf sagte das Kind, jung Gamelyn: „Christi Fluch mögest du haben. Du bist mein Bruder, (115) und, wenn ich durchaus sofort geschlagen werden muß, so mögest du Christi Fluch haben, wenn du es nicht selbst thust.“[2]). Und alsbald ließ sein Bruder in jener großen Wuth seine Leute Stöcke holen, um Gamelyn zu schlagen. Als jeder von ihnen einen Stock genommen hatte[3]), (120) war Gamelyn alsbald auf seiner Hut, da er sie kommen sah. Da Gamelyn sie kommen sah, blickte er nach allen Seiten und ward einer Mörserkeule gewahr, die an einer Mauer stand. Gamelyn war leichtfüßig, und er sprang dahin und trieb alle Leute seines Bruders vollständig[4]) auf einen Haufen. (125) Er sah aus, wie ein wilder Löwe, und schlug ordentlich zu. Da sein Bruder das sah, machte er sich davon: er floh auf einen Boden hinauf und machte die Thür fest zu. So erschreckte sie Gamelyn Alle mit der[5]) Mörserkeule: theils aus Liebe zu Gamelyn und theils aus Angst vor ihm (130) traten sie Alle bei Seite, als er zu spielen anfing. „Was! wie steht's jetzt?“ sagte Gamelyn, „übel möge es euch ergehen! Wollt ihr Streit anfangen und so bald fliehen?“ Gamelyn suchte seinen Bruder dort auf, wohin er geflohen war, und sah, wie er da zu einem Fenster hinausblickte. (135) „Bruder,“ sagte Gamelyn, „komm ein wenig näher, und ich will dich ein Spiel mit dem Buckelschilde lehren.“ Sein Bruder antwortete ihm und schwor beim hl. Rycher: „So lange die Mörserkeule in deiner Hand ist, will ich nicht näher kommen. Bruder, ich will Frieden mit dir machen, ich schwöre es bei Christi Gnade. (140) Wirf die Mörserkeule weg und sei nicht mehr zornig.“ „Ich mußte[6]) nothgedrungen,“ sagte Gamelyn, „sofort zornig werden, weil du deine Leute mir die Knochen brechen lassen wolltest: hätte ich nicht in meinen Armen Kraft und Stärke gehabt, um sie von mir zu treiben, sie würden mir ein Leid angethan haben.“ (145) „Gamelyn,“ sagte sein Bruder, „sei du nicht zornig: dich ein Leid erfahren zu sehen thäte mir recht weh. Ich that es, Bruder, nur zum Versuch, um zu sehen, ob[7]) du stark wärest und doch so jung bist.“ „Komm also herab zu mir und gewähre mir meine

[1]) Siehe S. 128 Bem. zu V. 112.
[2]) Wörtlich: „wenn du nicht Derjenige bist“; vgl. unten S. 142 Bem. zu 116.
[3]) Siehe S. 128 Bem. zu V. 119. [4]) Siehe S. 128 Bem. zu V. 124.
[5]) Siehe S. 129 Bem. zu V. 128. [6]) Siehe S. 142 Bem. zu V. 141.
[7]) Siehe S. 129 Bem. zu V. 148.

Bitte (150) betreffs Etwas,[1]) worum ich dich ersuchen will, und wir werden uns bald versöhnen.“ Herab kam dann sein Bruder, der unzuverlässig und boshaft war, und war gar sehr in Angst vor der Mörserkeule. Er sagte: „Bruder Gamelyn, nenne mir deine Bitte und sieh zu, daß du mich tadelst, wenn ich nicht sofort zustimme.“[2]) (155) Darauf sagte Gamelyn: „Bruder, gewiß, wenn wir einig sein sollen, mußt du mir dieses gewähren: Alles, was mein Vater mir vermacht hat, während er am Leben war, das mußt du mich haben lassen, wenn wir uns nicht streiten sollen.“ „Das sollst du haben, Gamelyn, ich schwöre es bei Christi Gnade, (160) Alles, was dein Vater dir vermacht hat; auch wenn du mehr haben wolltest. Dein Land, das brach liegt, ganz ordentlich soll es besät werden und deine Häuser aufgerichtet, die eingestürzt sind.“ So sprach[3]) der Ritter zu Gamelyn und dachte zugleich an Betrug, wie er es gut verstand. (165) Der Ritter dachte an Verrätherei (und Gamelyn an keine) und ging und küßte seinen Bruder, und, als sie einig waren, ach, jung Gamelyn, er ahnte durchaus nicht, mit welch falscher Verrätherei sein Bruder ihn küßte.

Merkt auf und hört zu und haltet die Zunge, (170) und ihr sollt eine Erzählung vernehmen von Gamelyn dem jungen. Es wurde dort in der Nähe ein Ringkampf ausgerufen, und dafür war da ein Widder und ein Ring ausgesetzt, und Gamelyn hatte große Lust[4]), dahin zu gehn, um seine Kraft zu versuchen, was er leisten könnte. (175) „Bruder“, sagte Gamelyn, „beim hl. Richer, du mußt mir heut Abend einen kleinen Renner, der gegen den Sporn[5]) nicht unempfindlich ist, zum Reiten leihen: ich muß in einer Angelegenheit hier in die Nachbarschaft.“ „Bei Gott,“ sagte sein Bruder, „von Rossen in meinem Stalle (180) geh und wähle dir das beste und schone keines von allen, von Rossen oder von Rennern, die neben ihnen stehn; und sage mir, guter Bruder, wohin du reiten willst.“

„Hier in der Nähe, Bruder, ist ein Ringkampf ausgerufen worden, und dafür soll ein Widder und ein Ring ausgesetzt werden: (185) eine große Ehre wäre es, Bruder, für uns Alle, könnte ich den Widder und den Ring heim in diese Halle bringen.“ Ein Roß wurde da rasch und schnell gesattelt. Gamelyn befestigte sich ein Paar Sporen an die Füße; er setzte den Fuß in den

[1]) Siehe S. 129 Bem. zu V. 150. [2]) Siehe S. 130 Bem. zu V. 154.
[3]) Wörtlich „sprach mit dem Munde“; vgl. oben S. 72 Anm. 3.
[4]) Siehe S. 130 Bem. zu V. 173. [5]) Siehe S. 130 Bem. zu V. 177.

Steigbügel, er bestieg das Roß, (190) und zu dem Ringkampf ritt das junge Kind. Da Gamelyn der junge zum Thor hinausgeritten war[1]), verschloß es der falsche Ritter, sein Bruder, darauf und ersuchte Jesus Christus, der Himmelskönig ist, er möchte bei jenem Ringkampf den Hals brechen. (195) Sobald Gamelyn dahin kam, wo der Kampfplatz war, stieg er von seinem Rosse ab und stand auf dem Rasen, und da hörte er einen Freisassen wehklagen, der schmerzlich die Hände rang. „Guter Mann“, sagte Gamelyn, „warum geberdest du dich so? (200) Giebt es Niemanden, der euch aus dieser Sorge helfen kann?“ „Ach,“ sagte dieser Freisasse, „daß ich je geboren worden bin; denn zwei treffliche Söhne, glaube ich, habe ich verloren. Ein Preisringer ist auf dem Kampfplatz, der mir Kummer bereitet hat; denn er hat meine beiden Söhne erschlagen, wenn Gott sie nicht rettet. (205) Ich wollte zehn Pfund geben, bei Jesus Christus, und mehr, wenn ich nur einen Mann fände, der ihn derb anfaßte.“ „Guter Mann“, sagte Gamelyn, „willst du etwas Gutes thun, so halt mein Pferd, während mein Diener mir die Schuhe auszieht, und hilf meinem Diener meine Kleider und mein Roß hüten, (210) und ich will auf den Kampfplatz gehen, um zu sehen, ob es mir gelinge.“ „Bei Gott“, sagte der Freisasse, „sofort soll es geschehen. Ich will selbst dein Diener sein und dir die Schuhe ausziehen: und gehst du auf den[2]) Kampfplatz, so gebe dir Jesus Christus Erfolg, und sei unbesorgt wegen deiner Kleider und wegen deines guten Rosses.“

(215) Barfuß und ungegürtet kam Gamelyn heran: Alle, die auf dem Kampfplatz waren, sie sahen ihn an, wie er es wagte, sich der Gefahr auszusetzen, an ihm, der ein so trefflicher Preisringer war, im Ringen und im Kämpfen seine Kraft zu versuchen. Der Preisringer fuhr eilig und alsbald[3]) in die Höh, (220) er ging auf jung Gamelyn zu und sagte: „Wer ist dein Vater, und wer ist dein Herr? Fürwahr, du bist ein großer Narr, daß du hierher gekommen bist.“ Gamelyn antwortete da dem Preisringer: „Du kanntest meinen Vater gut, während er gehn konnte: (225) während er am Leben war, beim hl. Martin, war sein Name Herr Johann von Boundys, und ich heiße Gamelyn.“ „Bursche,“ sagte der Preisringer, „so wahr es mir gut gehen möge, ich kannte deinen Vater gut, während er am Leben war, und du selbst, Gamelyn (ich will, daß du es hörest), (230) während du ein junger Knabe

[1]) Siehe S. 130 Bem. zu V. 191. [2]) Siehe S. 131 Bem. zu V. 213.
[illegible] V. 219.

warst, warst du ein großer Thunichtgut." Darauf sagte Gamely und schwor bei Christi Gnade: „Nun ich älter geworden bin, solls du mich als einen noch größeren kennen lernen!" „Bei Gott sagte der Preisringer, „willkommen mögest du sein! Komms du mir einmal in die Hände, so soll es dir nimmer gut gehn (235) Es war wohl während der Nacht, und der Mond schien, al Gamelyn und der Preisringer zusammenkamen. Der Preisringe machte Finten gegenüber Gamelyn, der auf der Hut war, und G. melyn stand still und hieß ihn sein Möglichstes thun. Dara sagte Gamelyn zu dem Preisringer: (240) „Du bist sehr dara aus, mich zur Erde zu bringen. Nun ich viele Finten von d ausgehalten habe, mußt du," sagte er, „eine oder zwei von m aushalten." Gamelyn ging alsbald rasch zu dem Preisringer: v(allen den Finten, die er verstand, zeigte er ihm nur eine (245) ur warf ihn auf die linke Seite, daß drei Rippen zerbrachen un dazu der eine seiner Arme, der einen großen Krach gab. Darau sagte Gamelyn alsbald rasch: „Soll es als ein Wurf gelten ode aber als keiner?" „Bei Gott," sagte der Preisringer, „wie Das sei mag, (250) Dem, der dir einmal in die Hände geräth, Dem wird e niemals gut gehn." Darauf sagte der Freisasse, der seine Söhn dort hatte: „Gesegnet sei du, Gamelyn, daß du je geboren wurdest." Der Freisasse sagte zu dem Preisringer (er hatte keine Angst vo ihm): „Dies ist jung Gamelyn, der dich dieses Spiel gelehrt hat." (255) Abermals antwortete der Preisringer, dem es durchaus nich gefiel: „Er ist ein schlimmer[1]) Lehrmeister, und sein Spiel ist rech böse: seit ich zum ersten Mal rang, ist es schon sehr lange her aber ich wurde niemals in[2]) meinem Leben so derb angefaßt." Gamelyn stand auf dem Kampfplatz allein ohne Hemd und sagte (260) „Wenn es noch Welche giebt, mögen sie an die Arbeit kom men: der Preisringer, der sich angestrengt hat, so tüchtig zu arbeiten, will es nicht mehr, wie es nach seinem Benehmen scheint. Gamelyn stand auf dem Kampfplatz still, wie ein Stein, um au einen Ringkampf zu warten, aber es kam Niemand; (265) es ga Niemand, der mit Gamelyn weiter ringen wollte, weil er den Preis ringer so wunderbar derb angefaßt hatte. Zwei Edelleute ware da, welche den Kampfplatz beaufsichtigten, sie kamen zu Gamely (Gott gebe ihm rechtes Glück) und sagten zu ihm: „Zieh dein Hosen und deine Schuhe an: (270) fürwahr zu dieser Zeit ist dies

---

[1]) Siehe S. 131 Bem. zu V. 256. [2]) Siehe S. 132 Bem. zu V. 258.

Markt zu Ende.“ Und darauf sagte Gamelyn: „So wahr es mir wohlergehen möge, ich habe noch nicht zur Hälfte meine Waare verkauft.“ Da sagte der Preisringer: „So wahr ich mich meines Halses erfreuen möge, Der ist ein Narr, der davon kauft: du verkaufst sie so theuer.“ (275) Da sagte der Freisasse, der in großer Sorge war: „Bursche,“ sagte er, „warum tadelst du seine Waare? Beim hl. Jacob in Galizien, zu welchem mancher Mann gepilgert ist, noch ist es zu billig, was du gekauft hast.“ Diejenigen, die Aufseher jenes Ringkampfes waren, (280) kamen und brachten Gamelyn den Widder und den Ring und sagten: „Nimm, Gamelyn, den Ring und den Widder als der beste Ringer, der überhaupt herkam.“ So gewann Gamelyn den Widder und den Ring und kehrte mit großer Freude am Morgen heim. (285) Sein Bruder sah, wie er da kam mit der großen Schaar, und hieß das Thor schließen und ihn aussperren. Der Pförtner hatte gar große Angst vor seinem Herrn und stürzte alsbald zum Thor und verschloß es fest.

Nun merkt auf und höret zu, sowohl Junge, wie Alte, (290) und ihr sollt einen Spaß vernehmen von Gamelyn dem kühnen. Gamelyn kam heran, um einzutreten, und da war es fest mit einem Pflocke verschlossen. Darauf sagte Gamelyn: „Pförtner, öffne das Thor; denn manches guten Mannes Sohn steht davor.“ (295) Darauf antwortete der Pförtner und schwor bei Gottes Bart: „Du sollst, Gamelyn, nicht in diesen Hof kommen.“ „Du lügst,“ sagte Gamelyn, „so wahr ich mich meines Kinnes erfreuen möge.“ Er stieß an's Pförtchen mit dem Fuß und brach den Pflock ab. Der Pförtner sah da, daß sich das nicht ändern ließ: (300) er setzte den Fuß auf die Erde, er[1]) ergriff die Flucht. „Meiner Treu“, sagte Gamelyn, „diese Mühe ist umsonst; denn ich bin ebenso leichtfüßig, wie du, wenn du es auch geschworen hättest.“[2]) Gamelyn holte den Pförtner ein und rächte die ihm angethane Kränkung und schlug ihn in den Nacken, daß der Halswirbel zerbrach, (305) und nahm ihn bei dem einen Arm und warf ihn in einen Brunnen: sieben Faden war er tief, wie ich habe erzählen hören. Als Gamelyn der junge so sein Spiel getrieben hatte, zogen sich Alle, die in dem Hofe waren, zurück: sie fürchteten ihn gar sehr wegen der Werke, die er that, (310) und wegen der schönen Gesellschaft, die er dahin

[1]) Siehe S. 132 Bem. zu V. 300.

[2]) Eine eigenthümliche, wie Skeat bemerkt, auch bei Chaucer vorkommende Versicherung.

gebracht hatte. Gamelyn ging zum Thor und ließ es weit auf: er ließ aller Art Leute ein, die hinein gehn oder reiten wollten, und sagte: „Ihr seid willkommen, ohne irgend einen Kummer; denn wir wollen hier Herren sein und Niemanden um Erlaubniß bitten. (315) Gestern verließ ich," sagte jung Gamelyn, „in meines Bruders Keller fünf Tonnen Wein: ich will nicht, daß diese Gesellschaft auseinandergehe, wenn ihr nach meinem Vorschlag handeln wollt, so lange noch irgend ein Tropfen drin ist, und, wenn mein Bruder murrt oder ein böses Gesicht macht (320) wegen des Verbrauchs, sei es an Essen oder Trinken, das wir hier verbrauchen, so bin ich euer Proviantmeister und führe unser Aller Kasse: er soll für sein Murren der hl. Maria Fluch haben. Mein Bruder ist ein Geizhals, ich schwöre es bei Christi Gnade, und wir wollen ohne Knauserei verbrauchen, was er lange gespart hat; (325) und, wer darüber murrt, daß wir hier verweilen, der soll zu dem Pförtner in den Ziehbrunnen." Sieben Tage und sieben Nächte feierte Gamelyn sein Fest mit großer Freude und Unterhaltung, die[1]) da herrschte, und ohne Streit. In einem kleinen Thürmchen lag sein Bruder versteckt (330) und sah sein Hab und Gut verwüsten, aber er wagte nicht zu sprechen. Früh an einem Morgen, am achten Tage, kamen die Gäste zu Gamelyn und wollten ihres Weges ziehn: „Ihr Herren," sagte Gamelyn, „wollt ihr so eilen? Noch ist nicht aller Wein getrunken, so wahr ich mich meines Auges erfreuen möge." (335) Gamelyn that es in seinem Herzen recht leid, als seine Gäste Abschied nahmen, um von ihm zu gehn. Er wollte, sie wären länger geblieben, und sie sagten „Nein", sondern empfahlen Gamelyn Gott und wünschten ihm guten Tag.[2]) So feierte Gamelyn sein Fest und brachte es gut zu Ende, (340) und nachher nahmen seine Gäste Abschied, um zu gehn.

Merkt auf und höret zu und haltet die Zunge, und ihr sollt einen Spaß vernehmen von Gamelyn dem jungen. Gebt acht, ihr Herren, und höret ordentlich zu, wie, als alle Gäste weg waren, Gamelyn behandelt wurde. (345) All' die Zeit, da Gamelyn sein Gastmahl abhielt, dachte sein Bruder, sich an ihm verrätherisch zu rächen. Da Gamelyn's Gäste weggeritten und gegangen waren, stand Gamelyn allein da: Freunde hatte er keine. Darauf recht bald, innerhalb einer kurzen Zeit, (350) wurde Gamelyn ergriffen und recht fest gebunden.[3]) Der falsche Ritter kam aus dem Söller[4])

[1]) Siehe S. 132 Bem. zu V. 328. [2]) Siehe S. 142 Bem. zu V. 338.
[3]) Siehe S. 143 Bem. zu V. 347—350. [4]) Siehe S. 132 Bem. zu V. 351.

hervor, er ging an Gamelyn, seinen Bruder, recht nahe heran und sagte zu Gamelyn: „Wer hat dich so kühn gemacht, meinen Haushaltvorrath zu vergeuden?“ (355) „Bruder,“ sagte Gamelyn, „rege dich durchaus nicht auf; denn es ist mancher Tag vergangen, seit er bezahlt worden ist; denn, Bruder, du hast beim hl. Richer, von fünfzehn Pflug Land seit sechzehn Jahren den Nutzen[1]) gehabt und die junge Zucht von allen den Thieren, die mein Vater mir auf seinem Sterbebett[2]) vermacht hat: (360) von allem seit sechzehn Jahren überlasse ich dir den Nutzen für das Essen und das Trinken, das wir jetzt verbraucht haben.“ Darauf sagte der falsche Ritter (übel möge es ihm gehn): „Höre, Bruder Gamelyn, was ich dir geben will: (365) weil ich keinen Leibeserben, Bruder, gezeugt habe[3]), will ich dich zu meinem Erben machen, ich schwöre es beim hl. Johann.“ „*Par ma foy,*“ sagte Gamelyn, „wenn es so steht und du denkst, wie du sprichst, so vergelte es dir Gott.“ Nichts ahnte Gamelyn von seines Bruders List; (370) daher überlistete er ihn in kurzer Zeit. „Gamelyn“, sagte er, „ich muß dir etwas sagen: als du meinen Pförtner in den Ziehbrunnen warfest, schwor ich in jener Erregung und in jenem großen Zorn[4]), daß du sowohl an Händen als Füßen gebunden werden solltest. (375) Deshalb ersuche ich dich, Bruder Gamelyn, laß mich nicht eidbrüchig sein: du bist ja mein Bruder. Laß mich dich jetzt binden sowohl an Händen als Füßen, wie ich es dir androhte, damit ich mein Gelübde halte.“ „Bruder,“ sagte Gamelyn, „so wahr es mir gut gehn möge, (380) du sollst meinetwegen nicht eidbrüchig sein.“ Da ließen sie Gamelyn sich setzen (er konnte nicht stehn), bis sie ihn sowohl an Händen als Füßen gebunden hatten. Der falsche Ritter, sein Bruder, hatte vor Gamelyn Angst und schickte nach Fesseln, um ihn fest zu fesseln. (385) Sein Bruder log über ihn, wie er dastand, und erzählte Denen, die hereinkamen, daß Gamelyn wahnsinnig wäre. Gamelyn stand in der Halle an einen Pfosten angebunden: Diejenigen, die da hereinkamen, blickten Alle auf ihn. Immer stand Gamelyn gerade aufrecht da, (390) aber Essen oder Trinken erhielt er keins, weder bei Tag noch bei Nacht. Darauf sagte Gamelyn: „Bruder, bei meinem Hals, nun habe ich gemerkt, du bist ein wenig[5]) falsch. Hätte ich jenen Verrath geahnt, den du ersonnen

---

[1]) Die Konstruktion ist anakoluthisch; dem Verf. schwebte wohl *the prow* vor, das er erst 361 setzt. Eine Hs. (h) hat in V. 357 sinngemäß *þe profite* interpolirt.
[2]) Siehe S. 133 Bem. zu V. 360. [3]) Siehe S. 133 Bem. zu V. 365.
[4]) Siehe S. 143 Bem. zu V. 373. [5]) Siehe S. 144 Be[illegible]

hattest, so würde ich dir Schläge gegeben haben, ehe ich gebun worden wäre." (395) Gamelyn stand da gebunden still, wie Stein: zwei Tage und zwei Nächte erhielt er kein Essen. Da sagte Gamelyn, der fest gebunden da stand: „Ausgeber[1]) Ad mich dünkt, ich faste zu lange. Ausgeber Adam, nun ersuche dich, (400) um der großen Liebe willen, die mein Vater für (hatte, wenn du zu den Schlüsseln[2]) gelangen kannst, löse mich den Banden, und ich will mit dir mein freies Land theilen." Da sagte Adam, welcher der Ausgeber war: „Ich diene deinem Bru seit sechzehn Jahren: (405) wenn ich dich aus seiner Wohn gehn ließe, würde er nachher sagen, ich wäre ein Verräth „Adam," sagte Gamelyn, „so wahr ich mich meines Halses erfre möge, du wirst schließlich meinen Bruder falsch finden. Dar Bruder Adam, löse mich aus den Banden, (410) und ich will dir mein freies Land theilen." „Unter einer solchen Bedingu sagte Adam, „will ich gewiß Alles dazu thun, was in meiner K steht." „Adam," sagte Gamelyn, „so wahr es mir gut gehn m ich werde dir Wort halten, wenn du es mir halten wirst."[3]) (4 Sobald als Adam's Herr zu Bette gegangen war, nahm Adam Schlüssel und ließ Gamelyn alsbald heraus: er entfesselte Game sowohl an Händen als Füßen in der Hoffnung auf den Lohn, er ihm verheißen. Darauf sagte Gamelyn: „Gedankt sei Got Gnade, (420) nun bin ich frei sowohl an Füßen wie Händen: hä ich nun ordentlich gegessen und getrunken, so giebt es Nieman in diesem Hause, der mich heut Nacht binden sollte." Adam na Gamelyn still, wie ein Stein, und führte ihn in die Speisekam eilig und alsbald[4]) (425) und ließ ihn sich zum Abendessen set an einer recht verborgenen Stelle: er hieß ihn sich gütlich th und Gamelyn that es. Sobald als Gamelyn gut und schön geges und dazu von dem rothen Wein ordentlich getrunken hatte: „Ada sagte Gamelyn, „was ist nun dein Rath? (430) Soll[5]) ich zu n nem Bruder gehn und ihm den Kopf abschlagen?" „Gamel sagte Adam, „so soll es nicht sein. Ich kann dir einen Rath geb der zweimal so viel werth ist. Ich weiß ganz bestimmt, daß I

---

[1]) Der die Vorräthe aus der Speisekammer (*spence* V. 424 oder *pantrye* ausgiebt.

[2]) Es sind natürlich die Schlüssel zu Gamelyn's Ketten gemeint, nicht jenigen, von denen Adam V. 621 spricht.

[3]) Siehe S. 133 Bem. zu V. 414. [4]) Siehe S. 131 Bem. zu V. 219.

[5]) Siehe S. 129 Bem. zu V. 148.

nicht zu bestreiten ist: wir werden ein Gastmahl gerade am Sonntag haben. (435) Aebte und Priore werden viele hier sein und andere Männer der heiligen Kirche, wie ich dir sage. Du wirst aufrecht an dem Pfosten stehen, als wärest du handfest gemacht, und ich werde die Fesseln unverschlossen lassen: du kannst sie abwerfen. Wenn sie gegessen haben und sich die Hände gewaschen, (440) wirst du sie Alle ersuchen, dich aus den Banden zu befreien, und, wenn sie für dich bürgen wollen, wäre das ein guter Spaß: dann wärest du aus der Gefangenschaft heraus, und mich träfe kein Tadel. Und, wenn Jeder von ihnen uns „Nein“ sagt, werde ich etwas Anderes thun, ich schwöre es bei diesem Tage: (445) du sollst einen guten Stock bekommen, und ich will einen zweiten nehmen, und Christi Fluch habe Derjenige, der den Andern im Stich läßt.“ „Ja, bei Gott,“ sagte Gamelyn, „ich erkläre für meine Person, wenn ich meinerseits es fehlen lasse, so möge es mir schlecht gehn. Wenn wir sie durchaus von ihrer Sünde lossprechen sollen,[1]) (450) so gieb mir ein Zeichen, Bruder Adam, wann ich anfangen soll.“ „Gamelyn,“ sagte Adam, „bei[2]) der heil. Charitas, ich will dir vorher ein Zeichen geben, wann es sein soll. Wenn ich dir einen Wink zuwerfe, dann sieh zu, daß du fortkommst, und wirf die Fesseln ab und komm alsbald zu mir.“ (455) „Adam,“ sagte Gamelyn, „gesegnet seien deine Gebeine! das ist ein gutes Rathgeben[3]) diesmal. Wenn sie es mir dann abschlagen, mich aus den Banden zu befreien, will ich gute Schläge gerade auf ihre Lenden fallen lassen.“

Da der Sonntag gekommen war und Leute zu dem Fest, (460) wurden sie freundlich bewillkommnet, sowohl die kleinsten als die größten, und immer, wie sie zur Hallenthüre herein kamen,[4]) warfen sie ihr Auge auf jung Gamelyn. Der falsche Ritter, sein Bruder, der voll von Verrätherei war, allen Gästen, die dort bei dem Mahl waren, (465) ihnen erzählte[5]) er von Gamelyn, seinem Bruder, alles Ueble und alle Schande, die er zu erzählen wußte. Da sie mit zwei oder drei Gerichten bedient worden waren, sagte Gamelyn dann: „Wie bedient ihr mich? Das heißt nicht gut bedient, bei Gott, der Alles

[1]) Vgl. auch V. 516. Zu beachten ist die parodistische Anwendung von kirchlichen Ausdrücken, die sich der den Geistlichen durchaus nicht wohlgesinnte Dichter auch V. 503 und 533 erlaubt (vgl. V. 479—492, 508 f., 521 ff., 781 f.).

[2]) Siehe S. 134 Bem. zu V. 451. [3]) Siehe S. 134 Bem. zu V. 456.

[4]) Siehe S. 135 Bem. zu V. 461.

[5]) Wörtlich: „erzählte mit dem Munde“; vgl. oben S. 72 Anm. 3.

geschaffen hat, (470) daß ich fastend dasitze und andere Leute lustig sind.“ Der falsche Ritter, sein Bruder, erzählte, wie er dastand, allein seinen Gästen, daß Gamelyn wahnsinnig wäre; und Gamelyn stand still und antwortete nicht, aber Adam's Worte behielt er im Sinn. (475) Da begann Gamelyn gar traurig zu den großen Herren zu sprechen, die in der Halle saßen. „Ihr Herren,“ sagte er, „um Christi Leidens willen, helfet Gamelyn aus der Gefangenschaft befreien.“ Darauf sagte ein Abt (Kummer über seine Wange!): (480) „Er soll Christi Fluch haben und den der hl. Marie dazu, der dich aus der Gefangenschaft durch Bitte oder Bürgschaft befreit; aber immer gehe es Denen gut, die dir viel Kummer anthun.“ Nach diesem Abte sprach dann ein zweiter: „Ich wünschte dein Kopf wäre herunter, wenn du auch mein Bruder wärest (485) Allen, die für dich bürgen, möge es ihnen schlimm ergehn. So sagten sie Alle, die in der Halle waren. Darauf sagte ein Prior (übel möge es ihm gehn!): „Es ist sehr schade, Junge, daß du am Leben bist.“ „O,“ sagte Gamelyn, „so wahr ich mich meines Gebeins erfreuen möge, (490) jetzt habe ich gemerkt, daß ich Freund keine habe. Verflucht möge er werden sowohl an Fleisch als an Blut, der je einem Prior oder Abt etwas Gutes thut.“ Adam, der Ausgeber, nahm das Tischtuch ab und blickte Gamelyn an und sah, daß er zornig war. (495) Adam, er dachte wenig an die Speisekammer, sondern zwei gute Stöcke brachte er zur Hallenthür. Adam blickte Gamelyn an, und er bemerkte es alsbald und warf die Fesseln ab, und er lief davon: da er zu Adam kam, nahm er den einen Stock (500) und fing an zu arbeiten und theilte gute Schläge aus. Sowohl Gamelyn, als auch der Ausgeber kamen in die Halle und blickten sich zornig um. Gamelyn sprengt Weihwasser[1]) mit einem Eichensproß, so daß Einige, die aufrecht standen, in das Feuer fielen. (505) Es gab keinen Laien, der in der Halle stand, der Gamelyn irgend Etwas, als Gutes, anzuthun wünschte, sondern sie standen auf der Seite und ließen sie Beide arbeiten; denn sie hatten kein Mitleid mit Männern der hl. Kirche. Abt oder Prior, Mönch oder Kanonikus, (510) die Gamelyn erreichte, alsbald fielen sie zu Boden. Es gab Keinen unter ihnen Allen, die mit seinem Stock zusammen trafen, dem er nicht[2]) zum Stürzen verhalf und seine Schuld zahlte.[3]) „Gamelyn,“ sagte Adam, „um der hl. Charitas willen, zahle reichlichen Lohn mir zu Liebe, (515)

[1]) Siehe S. 81 Anm. 1. [2]) Siehe S. 127 Bem. zu V. 30.
[3]) Siehe S. 135 Bem. zu V. 512.

und ich will die Thür hüten: so wahr ich je Messe hören möge, bevor sie losgesprochen sind, soll da Keiner durchkommen.“ „Fürchte dich nicht,“ sagte Gamelyn, „so lange wir zusammen sind: hüte du die Thüre gut, und ich will hier arbeiten. Tummle dich, guter Adam, und laß da Keinen fliehn, (520) und wir werden großartig zählen, wie viele da sind.“ „Gamelyn,“ sagte Adam, „thu ihnen nur Gutes. Sie sind Männer der hl. Kirche: entziehe ihnen kein Blut, schone sorgfältig die Tonsur und thu ihnen kein Leid, aber brich ihnen beide Beine und dann die Arme.“ (525) So arbeiteten Gamelyn und Adam recht tüchtig und spielten mit den Mönchen und versetzten sie in Angst. Hin waren sie lustig mit Knechten geritten gekommen, und nach Hause zurück wurden sie in Karren und in Wagen gebracht. Als sie mit Allem fertig waren, da sagte ein Franziskaner: (530) „Ach, Herr Abt, was haben wir nun hier gemacht? Als wir[1]) herkamen, war dies ein verhängnißvoller Entschluß: es wäre für uns zu Hause bei Wasser und Brot[2]) besser gewesen.“ Während Gamelyn Mönche und Terminanten ordinirte,[3]) stand sein Bruder immer da und machte ein böses Gesicht. (535) Gamelyn erhob seinen Stock, den er wohl kannte, und schlug ihn in den Nacken, daß er umfiel: ein Wenig über dem Gürtel brach das Rückgrat, und er legte ihn in die Fesseln, in denen er vorher gelegen hatte: „Liege da, Bruder,“ sagte Gamelyn, (540) „um dein Blut abzukühlen, wie ich es mit dem meinigen gethan.“ Sobald als sie sich an ihren Feinden gerächt hatten, verlangten sie Wasser und wuschen sich sofort: theils aus Liebe zu ihnen, theils aus Angst vor ihnen[4]) bedienten sie alle Diener aufs Beste. (545) Der Sheriff war von da nur etwa fünf Meilen entfernt, und Alles wurde ihm in kurzer Zeit erzählt, wie Gamelyn und Adam einen argen Gewaltstreich verübt hätten, unter Landfriedensbruch Leute gebunden und verwundet. Da erhob sich alsbald Lärm, (550) und der Sheriff war[5]) darauf aus, Gamelyn gefangen zu nehmen.

Nun merket auf und höret zu, so wahr Gott euch ein gutes Ende geben möge, und ihr sollt einen guten Spaß vernehmen von jung Gamelyn. Vierundzwanzig junge Leute, die sich für sehr kühn hielten, kamen zu dem Sheriff und sagten, daß sie (555) Ga-

---

[1]) Siehe S. 119 Bem. zu V. 531. [2]) Siehe S. 135 Bem. zu V. 532.

[3]) Durch die Händeauflegung, als welche das Prügeln scherzhaft bezeichnet wird (*impositio manuum*); s. Jephson bei Skeat zu V. 533; vergl. auch S. 81 Anm. 1.

[4]) Siehe S. 133 Anm. 1. [5]) Siehe S. 135 Bem. zu V. 550.

melyn und Adam wegholen[1]) wollten. Der Sheriff gab ihnen di Erlaubniß, wahrhaftig, wie ich euch sage: sie eilten rasch, si wollten nicht rasten, bis sie zu dem Thore kamen, hinter de Gamelyn war. Sie klopften an das Thor: der Pförtner war in de Nähe (560) und sah als schlauer Mann zu einem Loche hinau Der Pförtner hatte sie kurze Zeit betrachtet: er liebte Gamely sehr und war vor List besorgt und ließ das Pförtchen ganz ruhi verschlossen stehen und fragte die Leute draußen, was sie wünschte (565) Für die ganze große Gesellschaft sprach dann nur Eine „Oeffne das Thor, Pförtner, und laß uns eintreten.“ Darauf sagte de Pförtner: „So wahr ich mich meines Kinnes erfreuen möge, il müßt euer Anliegen nennen, ehe ihr hereinkommet.“ „Sage Gamel und Adam, wenn es ihnen recht ist, (570) wollen wir mit ihn zwei oder drei Worte sprechen.“ „Bursche,“ sagte der Pförtn „steh da still, und ich will zu Gamelyn gehn, um zu erfahren, w er will.“ Der Pförtner ging alsbald zu Gamelyn hinein und sagt „Herr, ich melde euch, hier sind eure Feinde gekommen: (575) d Sheriffs Leute sind am Thor, um euch Beide festzunehmen: il werdet nicht entrinnen.“ „Pförtner,“ sagte Gamelyn, „so wahr e mir gut gehn möge, ich will dir deine Worte seiner Zeit anrechne Geh zum Thor zurück und bleib eine Weile bei ihnen, (580) un du sollst, Pförtner, recht bald eine List sehen. Adam,“ sagt Gamelyn, „sieh zu, daß du fortkommst: wir haben Feinde vor de Thor und von Freunden nimmer einen: es sind des Sheriffs Leute die hergekommen sind. Sie haben sich verschworen, daß wir fest genommen werden sollen.“ (585) „Gamelyn,“ sagte Adam, „beeile dich recht sehr, und, wenn ich dich heute im Stiche lasse, möge es mir schlecht gehn. Und wir werden des Sheriffs Leute so bewillkommnen, daß Einige von ihnen sich ihr Bett im Sumpf mache werden.“ Zum Hinterthor ging Gamelyn hinaus, (590) und eine gute Wagenrunge nahm er in die Hand. Adam ergriff bald einen anderen großen Stock, um Gamelyn zu helfen, und theilte gute Streiche aus. Adam fällte zwei, und Gamelyn fällte drei: die Andern setzte den Fuß auf die Erde und ergriffen die Flucht. (595) „Was?“ sagte Adam, „so wahr ich je die Messe hören möge, ich habe eine Schluck guten Weines: trinket, ehe ihr gehet.“ „Nein, bei Gott,“ sagten sie, „dein Trunk ist nicht gut: er würde machen, daß Einem[2] das Gehirn in der Kopfbedeckung läge.“ Gamelyn stand still un

[1]) Siehe S. 136 Bem. zu V. 555. [2]) Siehe S. 136 Bem. zu V. 598.

blickte sich um (600) und sah den Sheriff mit einer großen Schaar kommen. „Adam,“ sagte Gamelyn, „was ist nun dein Rath? Hier kommt der Sheriff und will unsere Köpfe haben.“ Adam sagte: „Gamelyn,[1]) mein Rath ist nun dieser: warten wir nicht länger, damit wir nicht übel fahren. (605) Ich rathe, daß wir in den Wald gehn, ehe wir gefunden werden: besser ist es für uns, dort frei zu sein, als in einem bewohnten Ort gebunden.“ Adam nahm jung Gamelyn bei der Hand, und Jeder von ihnen Beiden trank einen Schluck Wein, und sie machten sich nachher auf den Lauf[2]) und gingen ihres Weges: (610) da fand der Sheriff das Nest, aber kein Ei. Der Sheriff stieg ab und ging in die Halle und fand den Herrn sehr fest gebunden. Der Sheriff entfesselte ihn bald und zwar auf der Stelle und schickte nach einem Arzte, daß er ihm das Rückgrat heilte.

(615) Lassen wir nun diesen falschen Ritter in seinem Leid liegen, und reden wir von Gamelyn und sehen, wie es ihm gehe. Gamelyn schritt ruhig in den Wald, und Adam, dem Ausgeber, gefiel es recht wenig.[3]) Adam schwor gegenüber Gamelyn beim hl. Richer: (620) „Nun sehe ich, es ist lustig, Ausgeber zu sein, so daß es mir lieber wäre, Schlüssel zu tragen, als in diesem wilden Walde umherzugehn, um mir die Kleider zu zerreißen.“ „Adam,“ sagte Gamelyn, „fürchte dich durchaus nicht: manches guten Mannes Kind wird in Leid versetzt.“ (625) Und, als sie Beide zusammen im Gespräche standen, hörte Adam Gespräch von Menschen, und es schien ihm, sie wären in der Nähe. Da Gamelyn unter den Bäumen aufmerksam spähte, sah er hundertundvierzig wohlgekleidete junge Leute: alle saßen beim Essen im Kreise herum. (630) „Adam,“ sagte Gamelyn, „nun laß uns keine Furcht haben: auf Leid folgt Freud’ durch Gnade Gottes des Allmächtigen: mich dünkt, daß ich Essen und Trinken erblicke.“ Adam spähte da unter den Waldzweigen, und, als er Essen sah, war er froh genug; (635) denn er hoffte zu Gott, seinen Theil zu bekommen, und er sehnte sich schmerzlich nach einem guten Mahle. Als er das Wort sprach, sah der Hauptmann der Friedlosen Gamelyn und Adam unter dem Waldgehölz. „Junge Leute,“ sagte der Hauptmann, „bei dem guten Kreuz, (640) ich gewahre Gäste: Gott sende uns keine, als gute. Dort sind zwei junge Leute[4]) wunderbar wohlgekleidet,

[1]) Siehe S. 136 Bem. zu V. 603. [2]) Siehe S. 119 Bem. zu V. 609.

[3]) Siehe S. 144 Bem. zu V. 618.

[4]) Der Dichter hält es nicht für nöthig, zu erklären, wie der Hauptmann

und vielleicht sind dort noch mehr, wenn Einer aufmerksam spähte. Erhebet euch, ihr jungen Leute, und bringet sie zu mir. Es ist gut, daß wir wissen, was für Leute sie seien. (645) Sieben stürzten dort auf von dem Essen und trafen zusammen mit Gamelyn und Adam, dem Ausgeber. Als sie in ihrer Nähe waren, dann sagte der Eine: „Gebt her, junge Leute, eure Bogen und eure Pfeile." Darauf sagte Gamelyn, der jung war an Jahren: (650) „Großen Kummer möge Der haben, der sie euch giebt. Ich verfluche keinen Andern, als eben mich selbst. Wenn ihr auch zu euch noch Fünf holt, dann seid ihr nur Zwölf." Da sie aus seinem Wort entnahmen, daß Kraft in seinem Arme war, gab es Keinen unter ihnen Allen, der ihm Leid anthun wollte, (655) sondern sie sagten zu Gamelyn sanft und ruhig: „Komm vor unsern Hauptmann und trag ihm deinen Wunsch vor." „Junge Leute," sagte Gamelyn, „bei eurer Treue, was für ein Mann ist euer Hauptmann, mit dem ihr zusammen seid?" Sie antworteten Alle: (660) „Ungelogen,[1] unser Hauptmann ist zum König der Friedlosen gekrönt." „Adam," sagte Gamelyn, „gehn wir in Christi Namen: er kann uns schandehalber weder Essen noch Trinken versagen: wenn er höflich ist und von edlem Blut kommt, wird er uns Essen und Trinken geben und uns etwas Gutes anthun." (665) „Beim hl. Jakob," sagte Adam, „was für Leid ich auch erfahre, ich will mich an die Thür wagen, daß ich Essen bekäme." Gamelyn und Adam gingen zusammen vorwärts, und sie grüßten den Hauptmann, den sie dort fanden. Dann sagte der Hauptmann, der König der Friedlosen: (670) „Was suchet ihr, junge Leute, unter dem Waldgehölz?" Gamelyn antwortete dem König mit seiner Krone: „Der muß nothgedrungen im Walde umhergehn, der nicht in einem bewohnten Ort umhergehn darf. Herr, wir gehn nicht hier umher, um irgend etwas Schlimmes zu thun, sondern um, wenn wir auf ein Wild stoßen, darnach zu schießen, (675) da wir hungrig sind und kein Essen finden können, und es uns schlecht geht unter der Waldlinde." Mit Gamelyn's Worten hatte der Hauptmann Mitleid und sagte: „Ihr sollt genug bekommen: möge Gott meine Versicherung empfangen." Er hieß sie sich dort niedersetzen, um auszuruhen, (680) und hieß sie essen und trinken, und zwar von dem Besten. Als sie dasaßen und gut und schön aßen und tranken, da sagte der Eine zum

und seine Leute dazu kommen, auch Adam für jung zu halten (vgl. V. 608, 670), während er doch schon graue Haare hat (V. 817).

[1]) Ich ziehe *withoute lesyng* lieber schon zur direkten Rede.

Andern: „Dies ist Gamelyn.“ Da wurde der Hauptmann der Friedlosen in's Geheimniß gezogen und ihm gesagt, daß es Gamelyn war, der dahin gekommen war. (685) Sobald er hörte, wie es zugegangen war, machte er ihn zum Hauptmann unter sich über sie Alle. Innerhalb der dritten Woche kam ihm, dem Hauptmann der Friedlosen, der damals ihr König war, die Nachricht zu, daß er heimkommen sollte: es wäre ihm Friede ausgewirkt worden; (690) und über diese gute Nachricht war er da recht froh. Da sagte er zu seinen jungen Leuten, um die Wahrheit zu erzählen: „Mir sind Nachrichten zugekommen, daß ich nicht länger bleiben kann.“ Da wurde Gamelyn sofort ohne Zögern zum Hauptmann der Friedlosen gemacht und zu ihrem Könige gekrönt.

(695) Da war Gamelyn zum Könige der Friedlosen gekrönt und ging eine Weile unter dem Waldesgehölz umher. Der falsche Ritter, sein Bruder, war Sheriff und ein großer Herr und ließ seinen Bruder aus Haß und aus Wuth anklagen. Da waren seine Unterthanen traurig und durchaus nicht froh, (700) als Gamelyn, ihr Herr, als 'Wolfshaupt'[1]) ausgerufen und erklärt wurde, und schickten einige von seinen Leuten aus, um Gamelyn unter der Waldlinde zu suchen, ob sie ihn vielleicht finden könnten, um ihm Nachrichten zu bringen, wie der Wind sich gedreht hatte und alle seine Habe geraubt war und seine[2]) Leute zu Grunde gerichtet.

(705) Als sie ihn gefunden hatten, ließen sie sich auf die Kniee nieder und nahmen ihre Kopfbedeckung ab und grüßten ihren Herrn: „Herr, werdet nicht zornig, um des guten Kreuzes willen; denn wir haben euch Nachrichten gebracht, aber sie sind nicht gut. Nun ist dein Bruder Sheriff und hat die Macht, (710) und er hat dich angeklagt und läßt dich als 'Wolfshaupt' ausrufen.“

„Ach,“ sagte Gamelyn, „daß ich je so lässig war, ihm nicht den Nacken zu brechen, da ihm der Rücken brach[3]). Geht, grüßet sie schön, meine Bauern und ihre Frauen: ich will auf der nächsten Grafschaftsversammlung[4]) sein, erhält mir Gott das Leben.“ (715) Gamelyn kam recht pünktlich zu der nächsten Grafschaftsversammlung, und dort war sein Bruder sowohl Herr, als Gebieter. Gamelyn kam kühn in die Berathungshalle und nahm seine Kopfbedeckung unter den Herren allen ab. „Gott erhalte euch Alle, ihr Herren, die ihr

---

[1]) Aus altenglischer Zeit stammende Bezeichung eines für friedlos Erklärten.
[2]) Siehe S. 137 Bem. z. V. 704. [3]) Siehe S. 137 Bem. zu V. 712.
[4]) [illegible] V. 714 f.

nun hier seid, (720) aber, Sheriff Rückenbruch, dir möge es übel gehn. Warum hast du mir die Schande und Gemeinheit angethan, mich anklagen und als 'Wolfshaupt' ausrufen zu lassen?" Da dachte der falsche Ritter, sich Rache zu verschaffen, und ließ Gamelyn ergreifen: er durfte nicht weiter reden. (725) Es konnte Nichts helfen, sondern Gamelyn wurde zuletzt ins Gefängniß geworfen und recht fest gebunden.

Gamelyn hat einen Bruder, der Herr Ote hieß, ein so guter und höflicher Ritter, wie er nur zu finden war[1]). Alsbald ging da ein Bote zu jenem guten Ritter (730) und erzählte ihm ganz und gar, wie Gamelyn behandelt worden war. Sobald als Herr Ote hörte, wie Gamelyn behandelt worden war, war er wunderbar traurig; er war durchaus nicht leichten Herzens und ließ ein Roß satteln, und er begab sich auf den Weg, und er kam sofort zu seinen beiden Brüdern. (735) „Herr," sagte da Herr Ote zu dem Sheriff, „wir sind nur drei Brüder: wir werden niemals mehr sein und du hast den besten von uns allen eingekerkert: einem andern solchen Bruder[2]), möge es ihm schlecht gehn." „Herr Ote", sagte der falsche Ritter, „laß deinen Fluch sein. (740) Bei Gott, wegen deine Worte soll er um so schlechter fahren. In des Königs Kerker wird er alsbald gebracht, und dort wird er bleiben, bis der Richter kommt." „*Parde*", sagte Herr Ote, „es soll besser kommen: ich erbitte ihn zur Bürgschaft, daß du ihn mir überlässest (745) bis zur nächsten Sitzung behufs Gefängnißausleerung,[3]) und dann mag Gamelyn sehn, wie es ihm geht." „Bruder, unter einer solchen Bedingung übergebe ich dir ihn; und bei deines Vaters Seele, der dich und mich gezeugt hat, falls er nicht bei der Hand ist, wenn der Richter sitzt, (750) wirst du dem Urtheil verfallen trotz all deiner großen Klugheit." „Ich willige vollständig ein," sagte Sir Ote, „daß Dies so sei. Laß ihn sofort ausliefern und überlaß ihn mir." Da wurde Gamelyn Herrn Ote, seinem Bruder, ausgeliefert und in dieser Nacht blieb der Eine bei dem Andern. (755) Am Morgen sagte Gamelyn zu Herrn Ote dem höflichen: „Bruder," sagte er, „ich muß fürwahr von dir gehn, um nachzusehn, wie

---

[1]) Wörtlich: „zu Fuß gehn konnte"; vgl. S. 72 Anm. 3.

[2]) Ote will John selbst nicht verwünschen, verwünscht aber jeden Andern der ein so schlechter Bruder ist.

[3]) Der Richter reist umher auf Grund einer *Commission of Gaol Deliver* oder *ad gaolas deliberandas*, Gneist, Engl. Verf. 227. 319; Maitland, Justice and Police 152 ff.

meine jungen Leute leben: ob sie in Freuden leben oder aber in Kummer[1].“ „Bei Gott,“ sagte Herr Ote, „das ist ein verhängnißvoller Entschluß. Nun sehe ich, (760) daß all die Sorge[2]) auf mein Haupt fallen soll; denn, wenn der Richter sitzt[3]) und du nicht gefunden wirst, werde ich alsbald genommen und statt deiner gebunden werden.“ „Bruder“, sagte Gamelyn, „fürchte dich nicht; denn beim hl. Jakob in Galizien, zu dem mancher Mann gepilgert ist, (765) wenn Gott der Allmächtige mir Leben und Verstand erhält, will ich da zur Hand sein, wenn der Richter sitzt.“ Darauf sagte Herr Ote zu Gamelyn: „Gott schütze dich vor Schande. Komm, wenn du siehst, daß es Zeit ist, und bewahre uns vor Tadel.“

Merkt auf und höret zu und verhaltet euch still, (770) und ihr sollt vernehmen, wie Gamelyn Alles erreichte, was er wollte. Gamelyn kehrte zurück unter die Waldzweige und fand dort preisenswerthe junge Leute beim Spiel. Da war jung Gamelyn froh und heiter genug, als er seine lustigen Leute unter den Waldästen fand. (775) Gamelyn und seine Leute plauderten zusammen, und sie hatten große Freude, ihren Hauptmann zu hören. Sie erzählten ihm von Abenteuern, die sie erlebt hatten, und Gamelyn erzählte ihnen wieder, wie er fest gebunden worden war. Während Gamelyn friedlos war, erhielt er keinen Fluch: (780) es gab Niemanden, der um seinetwillen irgend schlechter fuhr, außer Aebten und Prioren, Mönch und Kanonikus: auf ihnen ließ er Nichts, wenn er sie ergreifen[4]) konnte. Während Gamelyn und seine Leute reichliche Vergnügungen hatten, war der falsche Ritter, sein Bruder[5]), — übel möge es ihm ergehn, (785) denn er war eifrig darauf aus, den einen Tag so, wie den andern, das Schwurgericht zu bestechen, daß es seinen Bruder an den Galgen brächte. Gamelyn stand eines Tages da, und, als er die Wälder und die Gehölze in dem wilden Feld sah, dachte er an seinen Bruder, wie er ihm verheißen, (790) daß er zur Hand sein wollte, wenn der Richter säße. Er dachte ernstlich, daß er ohne Verzug vor den Richter kommen wollte, um seinen

---

[1]) Daß *stryf* hier diese Bedeutung hat, bemerkt Skeat im Glossar nicht; vgl. z. B. Cleges 171 *kepe hem out of stryffe.*

[2]) *cark* s. Mätzner Wb.; Skeat hält es nach meiner Ansicht mit Unrecht für identisch mit *charge.*

[3]) *sitte* ist nicht in *sitt* zu ändern: der Konjunktiv kann hier ebenso stehen, wie V. 749. [4]) Siehe S. 146 Bem. zu V. 782.

[5]) Ich nehme Anakoluthie an, an der das ursprünglich als Zwischensatz beabsichtigte „übel möge es ihm ergehn“ schuld ist.

Termin innezuhalten, und sagte seinen jungen Leuten: „Macht eu fertig, denn wenn der Richter sitzt, müssen wir dort sein; (795) de ich habe einen Bürgen gestellt, bis ich komme, und mein Brud wird für mich ins Gefängniß gesteckt werden.“ „Beim hl. Jakol sagten seine jungen Leute, „wenn du dazu räthst, so bestimme, w es sein soll, und es wird geschehen.“ Während Gamelyn auf de Wege dahin war, wo der Richter saß, (800) vergaß es der falsc Ritter, sein Bruder, nicht, die Leute bei dem Schwurgericht üb ihn zu bestechen, damit sie seinen Bruder an den Galgen brächte Wenn er auch nicht den Einen hatte, wollte er den Andern hab Da kam Gamelyn unter den Waldzweigen hervor und bracl mit sich seine preisenswerthen jungen Leute.

(805) „Ich sehe wohl,“ sagte Gamelyn, „der Richter ist a seinem Sitz. Geh voran, Adam, und schau, wie es geht.“ Ad ging in die Halle und schaute sich überall um: er sah dort Herı stehn, große und stolze[1]), und Herrn Ote, seinen Bruder, sehr fe gefesselt. (810) Da ging Adam aus der Halle voller Entsetze Adam sagte zu Gamelyn und seinen Genossen allen: „Herr O steht gefesselt in der Berathungshalle.“ „Junge Leute,“ sagte G melyn, „dies höret ihr Alle: Herr Ote steht gefesselt in der B rathungshalle. (815) Wenn Gott uns die Gnade schenkt, etwa Gutes zu thun, so wird Der es büßen, der ihn[2]) soweit gebracht hat Darauf sagte Adam, der graue Locken hatte: „Christi Fluch mög er haben, der ihn so schmerzlich gebunden hat. Wenn du, Gamelyı nach meinem Rathe handeln willst, (820) so giebt es Keinen in de Halle, der seinen Kopf wegtragen soll.“ „Adam,“ sagte Gamely „wir wollen so nicht handeln: wir wollen die Schuldigen erschlage und die Anderen gehn lassen. Ich will in die Halle und mit de Richter sprechen: an Denen, die schuldig sind, will ich mich räche (825) Laßt Niemanden zur Thür hinaus entwischen, gebt, ihr junge Leute, Acht; denn ich will heute Richter sein, um Urteile zu fällen[3] Gott helfe mir heute bei meinem neuen Werk. Adam, komm m mir weiter; denn du sollst mein Schreiber sein.“ Seine Leute an worteten ihm und hießen ihn sein Möglichstes thun: (830) „Un wenn du unser bedarfst, wirst du uns bereit finden. Wir wolle dir zur Seite stehn, so lange wir es aushalten können, und, wer wir nicht, wie Männer, arbeiten, bezahle uns keinen Lohn.“ „I jungen Leute,“ sagte Gamelyn, „so wahr es mir gut gehn mög

[1]) Siehe S. 187 Bem. zu V. 808. [2]) Siehe S. 187 Bem. zu V. 816.
[3]) Siehe S. 188 Bem. zu V. 826.

ihr sollt einen ebenso zuverlässigen Hauptmann an mir finden." (845) Gerade wo[1]) der Richter in der Halle saß, ging Gamelyn unter sie Alle hinein.

Gamelyn ließ seinen Bruder der Bande entledigen. Darauf sagte Herr Ote, sein Bruder, der höflich war: „Du wärest beinah, Gamelyn, zu lange geblieben; (840) denn der Spruch ist über mich gefällt, daß ich hängen sollte." „Bruder," sagte Gamelyn, „so wahr mir Gott gute Ruhe schenken möge, heute sollen sie gehängt werden, die das Geschwornengericht über dich bilden, und der Richter ebenso der das Urtheil gesprochen[2]), und der Sheriff ebenso: von ihm ist's ausgegangen." (845) Darauf sagte Gamelyn zu dem Richter: „Nun ist deine Macht zu Ende, du mußt dich nothgedrungen erheben. Du hast Urtheile gesprochen, mit denen es schlimm steht: ich will auf deinem Sitz sitzen und sie in Ordnung bringen." Der Richter saß still da und erhob sich nicht sofort, (850) und Gamelyn[3]) spaltete ihm den Backenknochen. Gamelyn nahm ihn in den Arm und sprach nicht mehr, sondern warf ihn über die Gerichtsschranke und brach ihm den Arm. Es wagte keiner Gamelyn etwas Anderes, als Gutes, zu sagen aus Furcht vor der Schaar, die draußen stand. (855) Gamelyn ließ sich nieder in des Richters Sitz, und Herr Ote, sein Bruder, neben ihm, und Adam ihm zu Füßen. Als Gamelyn an des Richters Stelle sich gesetzt hatte, höret einen Spaß, den Gamelyn ausführte. Er ließ den Richter und seinen falschen Bruder fesseln (860) und ließ sie an die Gerichtsschranke kommen, den Einen mit dem Andern. Da Gamelyn Das gethan hatte, hatte er keine Ruhe, bis er ermittelt hatte, wer zu dem Geschwornengericht gehört hatte, das Herrn Ote, seinen Bruder, zum Galgen verurtheilt hatte: ehe er wußte, wer sie waren, kam es ihm sehr lang vor.[4]) (865) Aber, sobald als Gamelyn wußte, wo sie waren, ließ er einen Jeden von ihnen zugleich fesseln und sie an die Gerichtsschranke bringen und sie in eine Reihe setzen. „Meiner Treu," sagte der Richter, „der Sheriff ist ein Bösewicht." Darauf sagte Gamelyn zu dem Richter: (870) „Du hast Urtheile um so schlimmerer Art[5]) gefällt, und die zwölf Geschwornen, die das Geschwornengericht bildeten, sie sollen heute gehängt werden, sowahr ich gute[6])

---

[1]) Siehe S. 138 Bem. zu V. 835. [2]) Siehe S. 138 Bem. zu V. 843.
[3]) Siehe S. 138 Bem. zu V. 850. [4]) Siehe S. 139 Bem. zu V. 864.
[5]) Siehe S. 147 Bem. zu V. 889: „um so schlimmerer Art", weil du weißt, daß der Anstifter des Prozesses ein Bösewicht ist.
[6]) Siehe S. 119 Anm.

Ruhe haben möge.“ Darauf sagte der Sheriff zu jung Gamelyn: „Herr, ich flehe dich um Gnade an: du bist mein Bruder.“ (875) „Dafür,“ sagte Gamelyn, „habe du Christi Fluch; denn, wenn du Meister wärest, würde ich noch Schlimmeres erleben.“ Um kurz zu erzählen und nicht lange zu zögern, so setzte er sich ein Schwurgericht zusammen aus seinen so starken Leuten. Der Richter und der Sheriff hingen beide hoch, (880) um mit den Stricken zu schwanken und im Winde zu trocknen, und die zwölf Geschworner (Kummer habe, wer sich etwas draus macht), alle wurden sie an Nacken fest aufgehängt. So endete der falsche Ritter mit seine Verrätherei, der immer sein Leben in Falschheit und Thorheit geführt hatte. (885) Er wurde am Halse gehängt und nicht an de Börse[1]): das war der Lohn, den er für seines Vaters Fluch hatt

Herr Ote war der Aelteste, und Gamelyn war jung: sie ginge mit ihren Freunden geraden Wegs zum König. Sie machten m dem König Frieden in der besten Art.[2]) (890) Der König lieb Sir Ote sehr und machte ihn zum Richter, und später machte d König Gamelyn sowohl im Osten, als auch im Westen, zum Ob richter alles seines freien Forstes. Allen seinen tüchtigen jung Leuten verzieh der König ihre Schuld, und später hat sie d König in gute Aemter gesetzt. (895) So gewann Gamelyn sei Land und seine Leute und rächte sich an seinen Feinden un zahlte ihnen ihren Lohn aus, und Herr Ote, sein Bruder, macht ihn zu seinem Erben, und später heirathete Gamelyn ein sowoh gutes als schönes Weib. Sie lebten zusammen, so lange es Christu wollte, (900) und darauf wurde Gamelyn unter die Erde begraben und Das werden wir alle werden: es kann da kein Mensch entrinnen. Gott bringe uns zu der Freude, die immer währen wird.

II.

Daß die Erzählung von Gamelyn, die nur in Handschriften von Chaucer's Canterbury Tales überliefert ist und deshalb frühe für ein Werk Chaucer's galt, sich mit einem Theil von Shakespeare's As You Like It inhaltlich deckt, springt in die Augen, und es ist deshalb begreiflich, daß Gelehrte des vorigen Jahrhunderts denen die auf dem Gedicht beruhende Novelle von Thomas Lodg

---

[1]) Siehe S. 147 Bem. zu V. 885. [2]) Siehe S. 147 Bem. zu V. 889.

Rosalynde nicht bekannt war, in Gamelyn die direkte Quelle Shakespeare's erblickten. Wer diesen Gedanken zuerst ausgesprochen hat, bin ich nicht im Stande zu sagen: bei Upton[1]), wo man ihm innerhalb der mir zu Gesicht gekommenen Litteratur zuerst begegnet, wird er als etwas Wohlbekanntes hingestellt, und bei Grey[2]), der die Richtigkeit desselben ausführlich nachzuweisen sucht, finden wir nicht einmal Upton, geschweige denn einen älteren Vorgänger, erwähnt. Grey und Upton werden allein von Farmer[3]) genannt, der im Gegensatz zu ihnen auf Lodge's Novelle als die einzige Quelle des Dramas hingewiesen hat.

Es ist seitdem allgemein anerkannt, daß Shakespeare den wesentlichen Inhalt von As You Like It Lodge verdanke; aber manche Gelehrte waren oder sind noch der Ansicht, daß er daneben auch die Erzählung von Gamelyn benutzt habe. So hat Knight[4]) einige Uebereinstimmungen zwischen Shakespeare und Gamelyn gegenüber Lodge geltend gemacht. Daß aber Diese nicht beweisen, was sie beweisen sollen, hat Delius am Schlusse seines Aufsatzes „Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It" gezeigt.[5]) Diese Abhandlung scheint W. G. Stone unbekannt geblieben zu sein, der über den nämlichen Gegenstand einen Aufsatz geschrieben hat, welcher am 10. März 1882 von W. A. Harrison vor der New Shakspere Society gelesen und in den Transactions derselben

---

[1]) *John Upton, Critical Observations on Shakespere. The Second Edition, with Alterations and Additions, London, 1748,* S. XVII: '*'Tis well known that* the Coke's Tale of Gamelyn *was the original of the play called* As You Like It.' In der ersten Auflage (London 1746) findet sich diese Bemerkung noch nicht.

[2]) *Zachary Grey, LL. D., Critical, Historical, and Explanatory Notes on Shakespeare, with Emendations of the Text and Metre, London, 1754,* I S. 156—189; vgl. besonders S. 156: '*Several passages in this play were certainly borrowed from* the Coke's Tale of Gamelyn *in Chaucer, as will appear I hope from the following abstract*', etc.

[3]) *Richard Farmer, D. D., An Essay on the Learning of Shakspeare, London, 1767,* neu abgedruckt in *Var. Ed. 1821 I.* Vgl. S. 314: 'As You Like It *was certainly borrowed, if we believe Dr. Grey, and Mr. Upton, from* the Coke's Tale of Gamelyn . . . . . *when in truth the old bard . . . contented himself solely with Lodge's* Rosalynd.'

[4]) *Charles Knight, The Pictorial Edition of the Works of Sh., Comedies II,* 190 ff. (der Ausgabe *New York, George Routledge and Sons*). Alles hier in Betracht Kommende findet sich auch bei *Knight, Studies of Shakespeare,* 1849, S. 294 ff.

[5]) Jahrbuch VI 247 ff. Der Aufsatz ist wiederabgedruckt in Delius' Abhandlungen zu Sh. Elberfeld 1878. S. 206 ff.

abgedruckt worden ist.[1]) Stone weist nun am Anfang desselben außer auf die bereits von Knight hervorgehobenen Punkte noch auf einige andere hin, von denen mehrere Harrison entdeckt hat. Das Protokoll über die an die Verlesung jenes Aufsatzes sich schließende Diskussion[2]) meldet Nichts über einen etwa aus der Versammlung kommenden Widerspruch gegen den uns hier allein angehenden Theil desselben. Es sei endlich noch erwähnt, daß auch H. L. D. Ward vor Kurzem seine Uebereinstimmung mit Knight öffentlich ausgesprochen hat.[3])

Da Skeat auf die Einwendungen gegen die auch von ihm[4]) getheilte Ansicht, daß Shakespeare nur Lodge, nicht auch die Erzählung von Gamelyn, benutzt habe, gar nicht eingegangen ist (er erwähnt sie nicht einmal), so will ich dieselben hier auf ihre Beweiskraft hin prüfen.

Ehe wir aber die einzelnen Stellen betrachten, welche Knight, Stone und Harrison in's Feld geführt haben, müssen wir, um den richtigen Standpunkt zu gewinnen, erst den allgemeinen Grund würdigen, welchen schon Farmer gegen die ältere Annahme geltend gemacht hat.[5]) Die Erzählung von Gamelyn befindet sich in keinem der zu Shakespeare's Zeit vorhandenen Drucke der Werke Chaucer's: erst 1721 erschien dieselbe in der Chaucer-Ausgabe von Urry. Für sich aber ist das mittelenglische Gedicht erst jetzt zum ersten Male von Skeat herausgegeben worden. Also, wenn Shakespeare es benutzt hat, muß es ihm in einer Handschrift vorgelegen haben. Wenn nun aber Knight der Ansicht ist,[6]) daß, da ja auch Lodge

---

[1]) *The New Shakspere Society's Transactions. 1880—5. Part. II.* '*XIV. Shakspere's* As You Like It *and Lodge's* Rosalynde *compared. By W. G. Stone, Esq.*' S. 277 ff.

[2]) *New Shakspere Society. Monthly Abstract of Proceedings* (den in Anm. 3 angeführten *Transactions* beigegeben). S. 25* ff.

[3]) *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum. Vol. I. London, 1883,* S. 510: *As Charles Knight observes... there is no reason why Sh. should not have known it as well as Lodge..., and Knight adduces further evidence ... to show that Sh. borrowed a few touches from the poem, which are not to be found in the novel.*

[4]) *Shakespeare merely follows Lodge.* S. XVII. Anm. 3. *As my present object is to shew to what extent Lodge (and indirectly Shakespeare) was indebted to the old tale,* etc. S. XVIII.

[5]) ... the Coke's Tale of Gamelyn; *which by the way was not printed till a century afterward: when in truth the old bard, who was no hunter of MSS contented himself solely with Lodge's* Rosalynd, etc.

[6]) Nachdem er Farmer's Urtheil mitgetheilt, bemerkt er: *Thus 'the old bard'*

eine Handschrift vor sich gehabt haben müsse, es unberechtigt sei anzunehmen, daß, was dieser gekonnt, Shakespeare zu thun nicht die Lust oder nicht die Fähigkeit gehabt habe: so hat Delius mit Recht einen Unterschied gemacht zwischen Shakespeare und „dem akademisch gebildeten und gelehrten" Lodge. Man muß fragen, wo denn wohl Shakespeare eine Handschrift der Canterbury Tales (denn nur in solchen ist, wie schon erwähnt, die Erzählung von Gamelyn überliefert) einsehen und benutzen konnte. Bei Lodge dagegen ist diese Frage ohne Schwierigkeit zu beantworten: er kann sie in einer der Bibliotheken von Oxford, dessen Trinity College er von 1573 an als Student angehörte, oder von Cambridge, dessen Universität er später inkorporirt wurde, kennen gelernt haben.[1]) Wenn Lodge selbst seine Erzählung auf dem Titel als „von den canarischen Inseln mitgebracht" bezeichnet[2]) und in der Widmung erklärt[3]), er habe mit dem Kapitän Clarke eine Fahrt nach den Azoren und den canarischen Inseln gemacht und, um sich die Zeit durch Arbeit zu vertreiben, dieses Buch geschrieben, so brauchte er darum nicht, wie Knight glaubt, die Handschrift bei sich zu haben: die Annahme von Notizen, die er sich früher gemacht, genügt vollständig, um die theilweise wörtliche Uebereinstimmung zu erklären.

Jedenfalls muß, wer die Verhältnisse unbefangen erwägt, sagen, daß von der Möglichkeit, Shakespeare habe neben Lodge's Rosa-

---

meaning Shakspere, did not take the trouble of doing, or was incapable of doing, what another old bard (first a player, and afterwards a naval surgeon) did with great care.

[1]) Skeat S. XVII bemerkt mit Recht, daß Lodge, der den alten Ritter *Sir John of Bourdeaux* nennt, wohl eine Handschrift benutzt hat, die den ursprünglichen Namen *Boundys* in den der französischen Stadt verändert zeigte. Wright spricht nun zwar von einigen (*some*) Handschriften, in denen der Ritter *Johan of Burdeux* heiße (Percy Society XXIV 176), aber Skeat hat *burdeuxs* nur in der Cambridger Hs. Ii 3. 26 gefunden, die auch Wright benutzt hat. Diese Hs. hat somit vorläufig das meiste Anrecht, für Lodge's Hs. gehalten zu werden. Die Gamelynhs. von Lodge's Oxforder College (s. *Furnivall, A Six-Text Print of Chaucer's C. T. Part I 'Trial-Tables'*, etc. XXIII*), an die man vor Allem denken möchte, giebt, was ich der Mittheilung meines lieben Freundes Napier verdanke, sowohl V. 8, wie V. 226, *Boundes*. Daß L. auf die Aenderung selbständig gekommen sein sollte, wäre zwar keine unmögliche, aber doch wohl eine höchst unwahrscheinliche Annahme.

[2]) *fetcht from the Canaries.*

[3]) *having with Captaine Clarke made a voyage to the Islands of Terceras and the Canaries, to beguile the time with labour, writ this booke.*

lynde auch noch deren Quelle nach einer Handschrift benutzt, nur dann die Rede sein kann, wenn erstens die Uebereinstimmungen zwischen Shakespeare und Gamelyn gegenüber Lodge augenfällig sind und wenn zweitens nicht abzusehen ist, wie Shakespeare selbständig zu der Abweichung von Lodge gekommen sein könnte, so daß man eben zu der Annahme einer zweiten Quelle unwiderstehlich gedrängt wird.

Gehn wir nun in diesem Sinne an die Prüfung der einzelnen Stellen, zunächst derjenigen, die schon Knight geltend gemacht hat. Zuerst kommt eine Bestimmung in dem Testamente des Vaters der drei Brüder in Betracht, die bei Shakespeare dahin geht, daß der jüngste Sohn nur tausend Kronen erbt und außerdem der älteste als der eigentliche Erbe verpflichtet wird, ihn sorgfältig erziehen zu lassen[1]). Bei Lodge erhält der älteste Sohn vierzehn Pflug Land, der zweite zwölf, der jüngste aber zu sechzehn Pflug Land noch das Roß, die Rüstung und die Lanze des Vaters[2]). Aehnlich ist in dem mittelenglischen Gedicht der jüngste Sohn bevorzugt; denn hier bestimmt der Vater schließlich, daß, während den beiden älteren Söhnen je fünf Pflug Land vermacht werden, der jüngste alles Uebrige erhalten solle[3]). Eine derartige Bevorzugung des jüngsten Sohnes konnte aber leicht die Mißgunst des ältesten wecken, und einen solchen Grund wollte ihm Shakespeare offenbar nicht lassen und änderte deshalb die testamentarische Bestimmung[4]). Schon dies allein würde genügen, um zu erklären, warum er von Lodge abgewichen. Dazu kommt aber noch, daß Shakespeare, der, wenn er auch die Handlung im Auslande spielen läßt, immer englische Verhältnisse vor Augen hat, begreiflicherweise an die auch zu seiner Zeit in England schon übliche Erbschaftsordnung dachte, nach welcher, wenn es sich um Landbesitz handelt, der älteste Sohn fast ausschließlich zu erben pflegt[5]). Knight und Stone aber glauben,

---

[1]) ... *bequeathed me by will but poore a thousand crownes, and ... charged my brother on his blessing to breed mee well* I, 1, 2 ff.

[2]) *First, therefore, unto thee Saladyne, the eldest, ... to thee I give foureteene ploughlands, with all my mannor houses and richest plate. Next, unto Fernandine I bequeath twelve ploughlands. But, unto Rosader, the youngest, I give my horse, my armour, and my launce with sixteene ploughlands.*

[3]) *Iohan, myn eldeste sone, schal haue plowes fyue ... And my myddeleste sone fyue plowes of lond ..., And al myn other purchas of londes and leedes, That I byquethe Gamelyn and alle my goode steedes* V. 57 ff.

[4]) S. Delius Jahrb. VI 228 f.

[5]) As You Like It III, 2, 396 *your hauing in beard is a yonger brothers reuennew.*

daß Shakespeare zu dieser Aenderung durch einen von Lodge nicht benutzten[1]) nebensächlichen Zug des Gedichtes veranlaßt worden sei. In diesem wird ja, ehe der Vater selbst über seinen Nachlaß verfügt, von den „weisen Rittern", die er zu diesem Zwecke an sein Krankenbett eingeladen, eine Theilung vorgeschlagen, nach welcher der jüngste Sohn vorläufig leer ausgehn soll, indem es dem Gutdünken seiner Brüder, unter die das Land getheilt werden sollte, überlassen bliebe, ob sie ihm, wenn er erwachsen wäre, davon Etwas schenken wollten.[2]) Dieser in dem Gedicht vom Vater ausdrücklich zurückgewiesene Vorschlag der Ritter soll nun Shakespeare darauf gebracht haben, den Vater seine Bestimmungen anders als bei Lodge treffen zu lassen. Wenn nun auch vielleicht kein besonderes Gewicht darauf zu legen ist, daß dieser Zug im Gedicht „rein episodisch" ist,[3]) so ist doch jedenfalls nicht zu leugnen, daß sich der Vorschlag der Ritter im Gedicht und das Testament des Vaters bei Shakespeare durchaus nicht decken: dort soll der jüngste Sohn ganz auf die Gnade seiner Brüder angewiesen sein, hier hat er Anspruch auf tausend Kronen und eine standesgemäße Erziehung. Da hier also weder eine auffallende Aehnlichkeit in dem Gedicht und Drama gegenüber der Novelle vorliegt, noch die Abweichung Shakespeare's von der Novelle ohne Annahme einer weiteren Quelle unerklärlich ist, so kann man diesem ersten Punkte keinerlei Beweiskraft beilegen.

Ebensowenig beweist aber der zweite Punkt Knight's Etwas. Ehe Orlando mit dem Ringer Charles sich in den Wettkampf einläßt, hat dieser nach Shakespeare[4]) drei Söhne eines alten Mannes schwer verletzt: „Dort liegen sie," berichtet Le Beau, „und der arme alte Mann, ihr Vater, erhebt eine so jämmerliche Wehklage über sie, daß alle Zuschauer ihm mit Weinen beistehn." Bei Lodge werden die Söhne (es sind deren hier, wie in dem Gedicht, nur zwei) geradezu getödtet: die Zuschauer murren darüber und sind

[1]) Höchstens, daß der sterbende Ritter mit seinen Söhnen *in the presence of his fellow Knights of Malta* (deren *principall* er ist) redet, erinnert entfernt an die *wise knightes* des Gedichts V. 17 ff.

[2]) V. 45 ff. *Al the lond, that ther was, they dalten it in two, And leten Gamelyn the ȝonge withoute londe go, And ech of hem seyde to other ful lowde, His bretheren might ȝeue him lond, whan he good cowde.*

[3]) Delius, Jahrbuch VI, 248.

[4]) I, 2, 125 ff.; vgl. besonders 137—140: *Yonder they lie, the poore old man, their father, making such pittiful dole ouer them, that all the beholders take his part with weeping.*

von tiefem Mitleid bewegt, aber der Vater verzieht keine Miene, so daß ihn Rosader (= Orlando = Gamelyn) wegen seiner Haltun lobt.[2]) Trotz aller seiner Philosophie ist derselbe aber für Rosader Herablassung nicht unempfänglich und fühlt Genugthuung über de Tod des Ringers. Knight ist nun der Ansicht, daß hier Shak speare dem Gedichte gefolgt sei, nach welchem ja allerdings d Freisasse wehklagt und schmerzlich die Hände ringt.[3]) Aber, u einzusehen, daß des Vaters Benehmen bei Lodge ein unnatürlich war, dazu bedurfte Shakespeare keiner zweiten Quelle.[4])

Endlich die dritte und letzte Aehnlichkeit, auf die Knight hi gewiesen hat. Während bei Lodge Rosader, nachdem er in c Schranken gesprungen, von dem Ringer aus dem Anstarren d anwesenden Damen durch einen von keinem Wort begleiteten Gr an die Schulter unsanft gerissen wird, ruft Charles bei Shak speare:[5]) „Wohlan, wo ist der junge Held, dem so danach gelüste bei seiner Mutter Erde zu liegen?" Und auch in dem Gedicl empfängt der Ringer Gamelyn mit höhnenden Worten: „Fürwah du bist ein großer Narr, daß du hierher gekommen bist"[6]) un „Während du ein junger Knabe warst, warst du ein großer Th nichtgut."[7]) Aber in den Worten selbst ist keine Aehnlichkeit z finden, und auf den Gedanken, die beiden Gegner mit einande reden zu lassen, ehe sie sich packen, brauchte Shakespeare nich erst durch eine zweite Quelle geführt zu werden.

Wir kommen jetzt zu den Uebereinstimmungen, die Stone ent deckt hat. Da Oliver bei Shakespeare den Orlando schlagen wil packt Dieser Jenen bei der Kehle, worauf der ältere Bruder ruft:[8])

---

[1]) *but the Franklin, father unto these, never chaunged his countenance.*

[2]) *I see thou scornest fortune with patience and thwartest the injury of fa with content, in brooking the death of thy sonnes.*

[3]) V. 196 f. *And ther he herd a frankeleyn 'wayloway' singe, And bigc bitterly his hondes for to wrynge.*

[4]) Vgl. As You Like It ed. Wright S. XIV: *but Shakespeare following natu and in this agreeing with the Tale of Gamelyn*, etc. Vgl. auch Delius, Jah buch VI, 249, der fein ausführt, daß das Wehklagen bei Shakespeare ande wirkt, als im Gamelyn.

[5]) I, 2, 212 ff. *Come, where is this yong gallant, that is so desirous to with his mother earth?*

[6]) V. 222. *For sothe thou art a grete fool, that thou come hire.*

[7]) V. 230. *Whil thou were a ȝong boy, a moche schrewe thou were.*

[8]) I, 1, 58 ff. Oli. *Wilt thou lay hands on me, villaine?* Orl. *I am no laine: I am the yongest sonne of Sir Rowland de Boys. He was my father, a he is thrice a villaine that saies such a father begot villaines.*

„Willst du Hand an mich legen, Schurke?“ und Orlando entgegnet: „Ich bin kein Schurke: ich bin der jüngste Sohn des Herrn[1]) Roland de Boys. Er war mein Vater, und Der ist dreifach ein Schurke, der da sagt, solch ein Vater konnte Schurken zeugen.“ Shakespeare hat diese Situation an Stelle einer ganz anderen bei Lodge treten lassen. Bei diesem giebt Saladyne den Befehl, Rosader zu binden, um ihn dann zu züchtigen. Rosader erwehrt sich aber mit einem Rechen der Leute, die das Geheiß ihres Herrn ausführen wollen. Dieser Zug, den Lodge mit ganz nebensächlichen Aenderungen dem Gedicht[2]) entnommen, war Shakespeare offenbar zu roh, und er hat ihn deshalb durch etwas Anderes ersetzt.[3]) Nun ist allerdings nicht zu leugnen, daß wir in der Erzählung von Gamelyn einen ähnlichen Wortwechsel zwischen den beiden Brüdern finden, wie bei Shakespeare. Ehe noch der ältere den jüngeren züchtigen lassen will, ruft er hier:[4]) „Steh still, Kerl, und halt deinen Mund!“ worauf Gamelyn die Bezeichnung „Kerl“ mit folgenden Worten zurückweist:[5]) „Christi Fluch möge er haben, der mich „Kerl“ nennt. Ich bin kein schlechterer Kerl und kein schlechterer Mensch [„als du“ nämlich], sondern geboren von einer Dame und gezeugt von einem Ritter.“ Die Aehnlichkeit besteht darin, daß der ältere Bruder ein Schimpfwort braucht, das der jüngere zurückweist unter Berufung auf seine Herkunft. Daß Shakespeare darauf ohne eine zweite Quelle nicht kommen konnte, wird kein Unbefangener behaupten. Eine Abhängigkeit Shakespeare's von dem mittelenglischen Gedicht darf man hier aber um so weniger annehmen, als der ähnliche Gedanke doch bei ihm einen ganz andern Ausdruck gefunden hat.

Noch weniger hat eine zweite von Stone gefundene Uebereinstimmung zu sagen. Am Schlusse des Dramas[6]) meldet der mittlere der drei Brüder den Anzug Herzog Friedrich's und braucht dabei die Worte: „Und zu dem Saume dieses wilden Waldes[7]) kam er.“ Nun macht Stone darauf aufmerksam, daß auch in dem Ge-

[1]) „Freiherrn“ Schlegel.

[2]) Die Hauptänderung besteht darin, daß Lodge den jüngeren Bruder als Waffe einen Rechen (*rake*) brauchen läßt, das Gedicht (V. 122) aber eine Mörserkeule (*pestel*).

[3]) Vgl. Delius, Jahrbuch VI, 229 f.

[4]) V. 102. *Stond stille, gadelyng, and hold right thy pees.*

[5]) V. 106 ff. *Cristes curs mot he haue, that clepeth me gadelyng: I am no worse gadelyng ne no worse wight, But born of a lady and geten of a knight.*

[6]) V, 4, 165. *And to the skirts of this wilde wood he came.*

[7]) Schlegel: „Und zu dem Saume dieser Wildniß kam er“.

dicht der Wald, in den sich Gamelyn mit Adam flüchtet, das Be wort „wild" erhält:[1]) „Daß es mir lieber wäre, Schlüssel zu trage als in diesem wilden Walde umherzugehn, um mir die Kleider z zerreißen." Wer eine solche Uebereinstimmung als einen Bewe für die Abhängigkeit Shakespeare's von dem Gedicht im Ernst vo bringen kann, muß eine seltsame Vorstellung von dem Schaffen ein Dichters haben. Stammt vielleicht auch im Sommernachtstraum der „wilde" Forst aus Gamelyn? Wenn aber Shakespeare durc aus nicht selbständig auf das Epitheton „wild" zu dem Substa tivum „Wald" kommen konnte, warum mußte er es dem Gamel und nicht Lodge's Rosalynde entnehmen, in welcher Rosader „ Haine und wilden Forsten durchziehend"[3]) vorkommt?

Wir kommen nun zur Betrachtung der drei Punkte, auf wel Stone von Harrison aufmerksam gemacht worden ist. Bei d ersten handelt es sich um den Anfang des Dramas, wo[4]) Orlan Adam gegenüber klagt, daß sein ältester Bruder ihn der Besti mung des Vaters zuwider nicht standesgemäß erziehe: „Seine Pfer werden besser besorgt; denn außer dem guten Futter lernen s auch ihre Schule ... er läßt mich mit seinen Knechten essen, ve sperrt mir den brüderlichen Platz, und, soviel an ihm liegt, unte gräbt er meinen angebornen Adel durch meine Erziehung." Lodg erzählt, wie Saladyne nach dem Tode des Vaters sich selbst i Bezug auf Rosader so mahnt:[5]) „Laß ihn wenig wissen, so wir er nicht im Stande sein, viel zu thun; unterdrücke seinen Verstan durch eine niedrige Stellung, und, obwohl er ein Gentleman vo

---

[1]) V. 621 f. *That leuer me were keyes for to bere, Than walken in this wil woode my clothes to tere.*

[2]) II, 1, 25. *And iealous Oberon would haue the childe Knight of his train to trace the forrests wilde.* Schlegel: „Und eifersüchtig fordert Ob'ron ihn, De rauhen Forst als Knappe zu durchziehn".

[3]) *traversing the groves and wilde forrests* S. 65 bei Collier-Hazlitt.

[4]) I, 1, 11 ff. *His horses are bred better; for, besides that they are faire wi their feeding, they are taught their mannage . . . hee lets mee feede with h hindes, barres mee the place of a brother, and, as much as in him lies, min my gentility with my education.*

[5]) *'Let him know little, so shall he not be able to execute much; suppres his wittes with a base estate, and, though he bee a gentleman by nature, yet for him anew, and make him a peasant by nourture: so shalt thou keep him a sla and raign thy selfe lord over all thy fathers possessions' . . . In this humo was Saladyne making his brother Rosader his foote boy, for the space of two three years, keeping him in such servile subjection, as if he had been the son any country vassal.*

Natur ist, so bilde ihn doch aufs Neue und mache ihn zu einem Bauern an Bildung: so wirst du ihn als Sklaven erhalten und selbst als einziger Herr über alle Besitzungen deines Vaters herrschen.“ Es heißt dann weiter: „In dieser Stimmung machte Saladyne seinen Bruder Rosader zu seinem Diener während zweier oder dreier Jahre, indem er ihn in solcher knechtischen Unterwürfigkeit erhielt, als ob er der Sohn eines Bauern gewesen wäre.“ Nun meinen aber Harrison und Stone, daß Shakespeare die oben citirten Worte nicht bloß auf Grund Dessen, was ihm Lodge bot, geschrieben habe, sondern auch wegen einer Stelle im Gamelyn: „Er übernahm es, Gamelyn selbst zu kleiden und zu speisen. Er kleidete ihn und speiste ihn schlecht und auch verkehrt.“[1]) Sollte aber Shakespeare nicht infolge der lebhaften Vorstellung der Situation dazu gekommen sein, vom Essen Orlando's zu reden? Mußte er diesen Gedanken erst aus einem Manuskript herauslesen?

Ferner sehen Harrison und Stone in einem Ausdrucke, den Shakespeare Oliver in seiner Unterredung mit dem Preisringer brauchen läßt, Einfluß des mittelenglischen Gedichtes: „Mir wär's so lieb, du brächest ihm den Hals, als den Finger.“[2]) Lodge[3]) erzählt, daß Saladyne, sowie er von dem Preisringer hört, beschließt, die Gelegenheit zu ergreifen, und denselben in einer heimlichen Zusammenkunft reich beschenkt und dafür schwören läßt, daß, wenn Rosader ihm in die Hände käme, er nie wieder zurückkehren sollte, um mit Saladyne wegen seiner Besitzungen zu streiten. Vom Halsbrechen ist hier nicht die Rede: auf Dieses soll Shakespeare nach Harrison und Stone durch das Gedicht gekommen sein, nach welchem der älteste Bruder, da Gamelyn zu dem Preisringen abgeritten ist, „Jesus Christus, der Himmelskönig ist, ersuchte, er möchte bei jenem Ringkampf den Hals brechen.“[4]) Aber sollte Shakespeare nicht von frühester Jugend an gewußt haben, daß man beim Ringen den Hals brechen kann? Und, falls er es nicht gewußt

---

[1]) V. 71 ff. *He took . . . Gamelyn himselfe to clothen and to feede. He clothed him and fedde him yuel and eek wrothe.*

[2]) I. 1, 153. *I had as liefe thou didst breake his necke as his finger.*

[3]) S. 24. *Saladyne hearing of this, thinking now not to let the ball fal to the ground, but to take opportunitie by the forehead, first by secret meanes convented with the Norman, and procured him with rich rewards to sweare, that if Rosader came within his clawes hee would never more returne to quarrel with Saladyne for his possessions.*

[4]) V. 193 f. *bysoughte Iesu Crist, that is heuen kyng, He mighte breke his nekke in that wrastelyng.*

haben sollte, ehe er As You Like It schrieb, warum muß er e denn aus einem Manuskript gelernt haben und nicht aus Lodge Rosalynde? Hier wirft ja doch der Ringer den zweiten Sohn d Freisassen so heftig zur Erde, daß er den Hals bricht.[1])

Es bleibt jetzt nur noch ein Punkt. Ehe der Ringkampf b ginnt, erklärt der Herzog, der sich vergeblich bemüht hat, i Orlando auszureden: „Ihr sollt nur Einen Gang machen," wora Charles, seinen Gegner höhnend, erwidert: „Ich stehe Euer Hoh dafür, ihr werdet ihn nicht zu einem zweiten bereden, nachd ihr ihn so dringend vom ersten abgemahnt habt."[2]) Hierfür s nun die folgende Stelle[3]) aus dem Gedicht die Quelle sein: „E Gott," sagte der Preisringer, „willkommen mögest du sein! Komm du mir einmal in die Hände, so soll es dir nimmer gut geh Die Aehnlichkeit besteht nur in der Siegesgewißheit des Prei ringers, und brauchte Shakespeare für diese eine zweite Quelle?

Dies sind die, soviel mir bekannt ist, bisher von den Anhänger der Ansicht, daß Shakespeare neben Lodge's Rosalynde auch di Erzählung von Gamelyn benutzt habe, angeführten Uebereinstim mungen. Man kann sich wundern, daß sie deren nicht weit meh entdeckt haben. Ich will wenigstens auf einige Punkte hinweise die sie mit demselben Recht (oder vielmehr Unrecht) hätten gelten machen können.

So heißt der alte treue Diener bei Shakespeare, wie in de mittelenglischen Gedicht, bloß Adam,[4]) während ihn Lodge Ada Spencer nennt und ausdrücklich als Engländer bezeichnet.[5]) Jede denkende Leser muß sich fragen, warum denn einem französische Ritter ein englischer Diener gegeben wird. Wenn man aber Lodge' Quelle zu Rathe zieht, sieht man, daß Lodge sich durch Verse, wi 398 f.: *Adam spenser, me thinkth, I faste to longe; Adam spenser, no*

---

[1]) *hee stept so stearnely to the yoong francklin, that, taking him up in h armes, hee threw him against the grounde so violently, that hee broake his neck*

[2]) I, 1, 216 ff. Duk. *You shall trie but one fall.* Cha. *No, I warra your grace, you shall not entreat him to a second, that haue so mightilie perswade him from a first.*

[3]) V. 233 ff. *'Be god,' sayde the champioun, 'welcome mote thou be! Co thou ones in myn hond, schalt thou neuer the.'*

[4]) Wenn Gervinus, W. Shakespeare I[3] 513, von des Dichters altem „Ada Spencer" spricht, so hat ihn Lodge verführt. Vgl. auch Ward, Catalogue Romances I, 510: *The name of Adam Spenser is common to all three works.*

[5]) *one Adam Spencer, an English man, who had beene an old and trus servant to Sir John of Bourdeaux* S. 31; vgl. 54—62.

I byseche the, hat verleiten lassen, die Bezeichnung des Adam obliegenden Amtes, *spenser*[1]) (die vielleicht in der von ihm benutzten Handschrift noch dazu ebenso mit einem großen Anfangsbuchstaben geschrieben war, wie in einer der bisher gedruckten) als Familiennamen zu nehmen. Shakespeare hat natürlich nicht erst in ein Manuskript zu blicken nöthig gehabt, um aus dem *Adam Spencer* den einfachen *Adam* herzustellen.

Sodann sei bemerkt, daß bei Lodge das Preisringen mit einem Turnier verbunden ist,[2]) während es bei Shakespeare[3]) und in dem Gedichte[4]) ohne ein solches stattfindet. Zu dieser Abweichung von seiner Quelle bestimmte Shakespeare, wie Delius bemerkt,[5]) „sowohl die Rücksicht auf seine einfachen Bühnenverhältnisse, welche die Entfaltung eines Turnierpomps mit Röß und Reitern nicht gestatteten, wie auch die innere Oekonomie des Dramas, die alles Ueberflüssige vermied.“

Ferner wird der Gedanke, sich an dem Preisringen zu betheiligen, bei Lodge dem jüngsten Bruder von dem ältesten eingegeben, während bei Shakespeare und im Gedicht der Erstere von selbst darauf kommt. Lodge[6]) erzählt, wie sich Saladyne des Preisringers zunächst durch einen Eid versichert und dann Rosader unter Hinweisung auf die Tapferkeit ihres Vaters mahnt, entweder sich an dem Turnier zu betheiligen oder sich mit dem Preisringer zu messen. In dem Gedicht[7]) beschließt Gamelyn ganz selbständig, zu dem

[1]) Nicht mißzuverstehn ist z. B. V. 403: *Thanne sayde Adam, that was the spencer.* Das Versehen Lodge's ist um so begreiflicher, wenn er, wie wir oben S. 95 vermuthet, beim Schreiben der Novelle nicht mehr die Handschrift vor sich hatte, sondern auf seine Notizen angewiesen war.

[2]) *Torismond, king of France, had appointed for his pleasure a day of wrastling and of tournament.*

[3]) I, 2, 116 sagt Le Beau nur: *I would have told you of good wrastling, which you haue lost the sight of.*

[4]) V. 171. *Ther was ther bysiden cryed a wrastlyng;* vgl. 183.

[5]) Jahrbuch VI, 231.

[6]) Nach dem S. 101 Anm. 3 Angeführten heißt es weiter: *Having thus the champion tied to his vilanous determination by oath, hee prosecuted the intent of his purpose thus: he went to yoong Rosader . . . and began to tell him of this tournament and wrastling* u. s. w. Seine direkte Rede beginnt mit: *Now, brother, for the honour of Sir John of Bourdeaux, our renowned father* und schließt mit den Worten: *hye thee to the tournament, and either there valiantly cracke a speare, or trie with the Norman for the palme of activitie.*

[7]) V. 172 f. *And Gamelyn was in good wil to wende therto For to preuen his might, what he cowthe do.* V. 185 f. *Moche worsch p it were, brother, to vs alle, Might I the ram and the ryng bring home to this halle.*

Preisringen zu gehn. Sein Bruder erfährt von seinem Plan ers da Gamelyn um ein Pferd bittet, um zum Kampfplatz zu reite Den Hinweis auf die Ehre, die zu erlangen sei, giebt Gamelyn selbs Seine Schlechtigkeit verräth der ältere Bruder nur durch de Wunsch, daß Gamelyn beim Ringen den Hals brechen möchte. Shakespeare's Oliver erscheint in diesem Punkte schlimmer als d älteste Bruder im Gedicht, aber nicht ganz so schlecht w Lodge's Saladyne. Zwar bestimmt auch er den Preisringer : dem Entschluß, Orlando zu tödten[2]) und sorgt dafür, daß dies an dem Ringkampfe sich betheiligt;[3]) aber er benutzt nur eine si ihm darbietende Gelegenheit, er hat sie nicht selbst herbeigeführ denn auf den Gedanken, den Kampf mit dem Preisringer zu wage ist Orlando selbst gekommen.[4]) Zu dieser Milderung des Charakter des ältesten Bruders hat aber Shakespeare gewiß nicht die Er zählung von Gamelyn veranlaßt, sondern der Gedanke, daß Olive nicht zu schwarz gemalt werden dürfe, da er ja am Schlusse voll ständig gebessert werde. Vielleicht wirkte auch der von Delius[5] hervorgehobene Umstand mit, daß Rosader bei Lodge etwas ein fältig erscheint.

Eine weitere Uebereinstimmung mit der Erzählung von Ga melyn zeigt Shakespeare in Bezug auf den Ausgang der Ringkämpfe Lodge läßt sowohl die beiden Söhne des Freisassen, als auch de Preisringer selbst, vollständig tödten: der ältere von den junge Männern wird von dem Preisringer erdrückt,[6]) der jüngere dagege

---

[1]) V. 193 f.; siehe S. 101 Anm. 4. Rudolph Genée freilich, Shakespeare' Leben und Werke S. 315, behauptet, daß der ältere Bruder Gamelyn „u. A hinterlistig durch einen sehr starken Ringer beseitigen lassen möchte."

[2]) I, 1, 152 ff. *Therefore vse thy discretion; I had as liefe thou didst breal his necke as his finger. And thou wert best looke to't* u. s. w. So beschließ denn der Ringer: *Ile giue him his payment.*

[3]) Nachdem er mit Charles gesprochen, erklärt er I, 1, 170 ff.: *Now wi I stirre this gamester . . . nothing remaines, but that I kindle the boy thither.*

[4]) Charles sagt I, 1, 129 f.: *I am giuen, sir, secretly to vnderstand tha your yonger brother Orlando hath a disposition to come in disguis'd against me to try a fall;* und Oliver bemerkt dazu 144 f.: *I had myselfe notice of my bro thers purpose heerein.* Wir haben kein Recht anzunehmen, daß Oliver das Ge rücht selbst veranlaßt habe. Freilich, die Absicht seines Bruders zu dessen Be seitigung zu benützen, war er schon vor dem Gespräch mit Charles entschlossen '*'Twill be a good way*', sagt er I, 1, 98.

[5]) Jahrbuch VI, 230 f.

[6]) . . . *that not onely hee gave him the fall, but killed him with the weig of his corpulent personage.*

so zu Boden geschleudert, daß er den Hals bricht;[1]) der Preisringer selbst findet sein Ende auf die erste Art.[2]) Bei Shakespeare dagegen ist überall nur von starker Verletzung die Rede: die Möglichkeit der Wiederherstellung ist in keinem Falle ganz ausgeschlossen: „Charles warf ihn in einem Augenblick nieder und brach ihm drei Rippen entzwei, so daß fast keine Hoffnung für sein Leben ist; ebenso richtete er den zweiten und den dritten zu.“[3]) Und als Charles von Orlando zu Boden geworfen worden, fragt der Herzog:[4]) „Wie steht's mit dir, Charles?“ Statt seiner antwortet Le Beau: „Er kann nicht sprechen, mein Fürst,“ worauf der Herzog den Befehl giebt: „Tragt ihn weg.“ Shakespeare's Darstellung stimmt hierin weit mehr zum Gedicht, als zur Novelle. In diesem klagt der Vater:[5]) „Zwei treffliche Söhne, glaube ich, habe ich verloren. Ein Preisringer ... hat meine beiden Söhne erschlagen, wenn Gott sie nicht rettet.“ Was aber das Schicksal des Ringers selbst anbelangt, so erfahren wir,[6]) daß ihm drei Rippen[7]) und der eine Arm gebrochen werden, daß er aber trotz alledem noch im Stande ist, über sein Unglück zu scherzen. Natürlich wurde Shakespeare zu seiner Abweichung durch ästhetische Rücksichten,[8]) nicht etwa durch den Einfluß des Gedichtes veranlaßt.[9])

Noch auf einen Punkt sei hingewiesen. In der Erzählung von Gamelyn redet der ältere Bruder dem jüngeren, um ihn nach ihrem zweiten Streit zu beruhigen, unter Anderem vor, er wolle ihn zu

---

[1]) Vgl. S. 102 Anm. 1.

[2]) *At last Rosader . . . threw the Norman against the ground, falling uppon his chest with so willing a weight, that the Norman yelded nature her due.*

[3]) I, 2, 134 ff. *Charles in a moment threw him and broke three of his ribbes, that there is little hope of life in him: so he seru'd the second, and so the third.*

[4]) I, 2, 231 ff. Duk. *How do'st thou, Charles?* Le Beu. *He cannot speake, my lord.* Duk. *Beare him awaie.*

[5]) V. 202 ff. *Tweye stalworthe sones, I wene, that I haue lore; A championn... hath slayn my two sones, but if god hem borwe.*

[6]) V. 245 f. *that thre ribbes tobrak And thertoo his oon arm, that ȝaf a gret crak.*

[7]) Die Uebereinstimmung in den drei gebrochenen Rippen beim Preisringer im Gamelyn V. 245 und bei dem ältesten Sohne des Freisassen im Drama I, 2, 135 haben Stone und Harrison auch übersehen.

[8]) Vgl. Delius, Jahrbuch VI, 232 f.

[9]) Ich bin der Ansicht, daß, wenn Shakespeare die Erzählung von Gamelyn gekannt und benutzt hätte, er sich hier den Galgenhumor des Preisringers nicht hätte entgehn lassen, um ein Seitenstück zu Romeo III, 1, 96 ff. zu liefern.

seinem Erben machen.[1]) Bei Lodge finden wir ein solches A
bieten nicht,[2]) wohl aber ein ähnliches bei Shakespeare, frei
erst nach der Sinnesänderung Olivers. Er hat sich in die verme
liche Schäferin Aliena (= Celia) plötzlich verliebt und will
da sie seine Neigung erwidert, heirathen; er bittet, Orlando n
seine Einwilligung dazu geben: „Es soll zu eurem Besten s
denn meines Vaters Haus und alle Einkünfte des alten H
Roland will ich euch abtreten und hier als Schäfer leben
sterben."[3]) Diesen Zug hat Shakespeare offenbar hinzugefügt,
den Zuschauer einigermaßen mit dem Gedanken auszusöhnen,
Celia den im ersten Theil des Dramas so schändlichen Oliver
rathet. Lodge ersann zu diesem Zwecke eine von verworfe
Leuten beabsichtigte Entführung der Aliena und Ganymed's,
wesentlich durch die tapfere Hilfe vereitelt wurde, die der äl
Bruder dem schon beinahe besiegten jüngeren brachte. Aus
Bewunderung der Tapferkeit Saladyne's erwuchs Aliena's Liebe
ihm.[4]) Shakespeare aber zog es vor, uns zu zeigen, daß Oliver
Liebe der Celia verdient, da er ihretwegen auf seine bishe
Stellung verzichten will.[5]) Die theilweise Uebereinstimmung di
Motivirung mit der hervorgehobenen Stelle im mittelenglischen
dicht ist natürlich rein zufällig.[6]).

Nach alledem also hat Shakespeare neben Lodge's Rosaly
nicht auch dessen Quelle, die Erzählung von Gamelyn, zu R
gezogen. Wenn aber neuerdings von Ingleby[7]) behauptet wo
ist, daß Shakespeare für die Fabel von As You Like It ein W

---

[1]) V. 366. *I wil make the myn heir, I swere by seint Iohan.*

[2]) Es heißt hier nur S. 32: *Through the flattering submission of Sala they were againe reconciled.*

[3]) V, 2, 11 ff. *It shall be to your good: for my fathers house and a reuennew that was old Sir Rowlands, will I estate vpon you, and heere liue die a shepherd.*

[4]) Delius, Jahrbuch VI, 244. *Shee cast her eye vpon this curteous char that had made so hotte a rescue, and that with such affection, that shee beg measure every part of him with favour, and in her selfe to commende his pe age and his vertue, holding him for a resolute man, that durst assaile s troupe of unbrydeled villaines.*

[5]) Stone's Bemerkung, nachdem er von der eben besprochenen Episod Lodge gehandelt: '*Shakspere did not ennoble Oliver by any such device*' (S. bedarf demnach der Berichtigung.

[6]) Es sei hier auch noch auf die zufällige Uebereinstimmung hingewi die S. 141 bei Besprechung von V. 4 zur Sprache kommt.

[7]) Jahrbuch XX, 334 f. (übersetzt aus *Notes and Queries* Nr. 237).

benutzt habe, das bisher nur als Quelle für Touchstone's Bemerkungen über Ehrenhändel (5, 4, 50) galt,[1]) nämlich *Vincentio Saviolo his Practise* vom Jahre 1595, so ist zu bemerken, daß diese „Entdeckung“ so lange nicht beanspruchen kann, anerkannt zu werden, als nicht bewiesen wird, daß Shakespeare diesem Werke irgend Etwas wirklich entlehnt hat. Aus dem, was Ingleby anführt, ergiebt sich nur eine Aehnlichkeit in der Fabel. Wie diese etwa zu erklären ist, darüber kann ich keine Vermuthung äußern, da mir das Buch nicht zugänglich ist.

III.

In meiner Uebersetzung der Erzählung von Gamelyn habe ich öfters die Lesart des Codex Harleianus 7334 beibehalten, wo Skeat einem anderen gefolgt ist. Die Rechtfertigung meines Verfahrens soll die hier nun folgende Untersuchung über das Verhältniß der einzelnen Handschriften zu einander und die daraus für die Herstellung des Textes sich ergebenden Grundsätze liefern. Leider wissen wir über mehrere Handschriften des Gamelyn bisher entweder gar nichts oder nur sehr wenig: doch wird es sich zeigen, daß auch ein Arbeiten mit umfangreicherem Material wahrscheinlich nur selten zu wesentlich abweichenden Ergebnissen führen würde.

Skeat S. XIV bemerkt, daß unsere Erzählung mindestens in zehn Handschriften der Canterbury Tales überliefert sei, die er dann anführt: es sind dies zunächst das den Ausgaben von Th. Wright, Bell, Morris und seiner eigenen zu Grunde gelegte MS. Harl. 7334, sodann (Nr. 2—7) diejenigen sechs Handschriften, aus denen Furnivall den Gamelyn als *Appendix to Group A* abgedruckt hat in seinem '*Six-Text Print of Chaucer's Canterbury Tales: Part II, London 1870,* sowie auch in den 1869 erschienenen zweiten Theilen der Einzeldrucke. Es sind vier Handschriften des British Museum: Royal 18 C II, Harley 1758, Sloane 1685 und Lansdowne 851, ferner eine Handschrift aus Corpus Christi College zu Oxford und das im Privatbesitz des Lord Leconfield befindliche Petworth MS. Nr. 8 ist dann eine weitere Handschrift des Museums: Royal 17 D XV, aus welcher Furnivall die Vv. 1—13 und 827—902 abgedruckt hat, um Lücken in zwei anderen Handschriften zu ergänzen. Nr. 9

---

[1]) **Warburton in der Variorum Edition von 1821 Bd. VI S. 503 Anm. 9.**

und 10 endlich sind zwei Handschriften der Universitätsbiblioth
zu Cambridge (Ii. 3. 26 und Mm. 2. 5), die Skeat für einige Stell
eingesehen hat. Aber mit diesen zehn Nummern ist die Liste d
Handschriften, von denen wir bestimmt wissen, daß sie den G
melyn enthalten, keineswegs erschöpft. Es kommen wenigstens no
6 Handschriften dazu nach den *Trial-Tables,* die Furnivall im *Si
Text Print, Part I,* S. XXII* f. gegeben hat: Sloane 1686, Barl
20, Laud 600 und 739, Trinity College (Oxford) 49, Christ Chur
152. Einige Angaben über den ersten von diesen Texten, namentli
über seine Lücken, finden wir bei Ward, *Catalogue of Roman
in the Department of Manuscripts in the British Museum* I, 515 u
510 f.: in diesem Werke findet sich auch noch einiges Weite
über die Hs. Royal D XV. Was die Handschrift des Oxford
Trinity College anbelangt, so hat Napier außer den S. 95 Anm.
angeführten Stellen auch einige andere für mich eingesehen, so d
ich durch seinen Freundschaftsdienst in den Stand gesetzt b
diese vielleicht nicht ganz unwichtige Handschrift einzuordn
Nach S. XXI* des *Six-Text Print* enthält auch das Haistwell M
die Erzählung, indessen erst in Folge einer späteren Ergänzu
aus einer der Laud-Handschriften, so daß dieser Text für kritisc
Zwecke ohne Werth ist. In der Ausgabe der Werke Chaucer's v
Urry (s. oben S. 94) werden ferner zwei Handschriften, die d
Gamelyn enthielten, erwähnt: über ihren späteren Aufenthalts
weiß aber weder Tyrwhitt *Appendix to the Preface (B)* noch F
nivall a. a. O. XXI* irgend Etwas. Es ist unter diesen Umständ
natürlich möglich, daß beide oder wenigstens eine von ihnen un
den oben angeführten, noch nicht näher bekannten Handschrift
steckt. Die eine erhielt Urry von Mr. Norton aus Suthwic
Hampshire geliehen: was wir über sie erfahren, setzt uns wen
stens in Stand, die Klasse zu bezeichnen, der sie angehört. I
zweite Handschrift hat Urry selbst nicht benutzt, sondern erst d
Herausgeber seines nachgelassenen Werkes, W. Thomas. Sie w
damals Eigenthum des Charles Cholmondley, Esq., of Vale Ro
in Cheshire. Es trifft sich glücklich, daß Thomas in dem Vorw
einige Lesarten dieser innerhalb der bisher bekannten ziemli
selbständig dastehenden Handschrift gerade für Gamelyn angefü
hat: einige andere theilt er im Glossar mit.

Was nun das Verhältniß der einzelnen Handschriften an
langt, so hat sich Skeat mit der allerdings nicht anfechtbaren B
hauptung begnügt, daß der Codex Harley 7334 den besten Te

gebe.[1]) Wegen der bei Furnivall abgedruckten Handschriften verweist er auf den Aufsatz von F. Lindner in den Englischen Studien 2, 94 ff. und 321 ff. In diesem Aufsatze ist aber der beste Text gar nicht berücksichtigt: in Folge eines eigenthümlichen Versehens (vgl. Skeat XXXII f. und jetzt auch Lindner, Engl. St. 9, 112) hat Lindner geglaubt, daß der Harleianus 7334, trotzdem er ihm in Bell's Ausgabe vorlag, identisch sei mit dem Harleianus 1758, der in Furnivall's *Six-Text Print* abgedruckt ist, so daß er sich nur an den letzteren hielt. Was die Ergebnisse anbetrifft, zu denen Lindner gelangt ist, so hat er richtig gesehen, daß Furnivall's sechs Handschriften in zwei Gruppen zerfallen, und daß die Gruppe CL[2]) im Allgemeinen den besseren Text biete (S. 110 f.). Im Einzelnen ist freilich Dies und Jenes gegen seine Ausführungen einzuwenden, namentlich gegen den Gebrauch, den er von den Lücken der Handschriften macht, und sein Verfahren dabei. Die Lücken sind selbstverständlich für die Erkenntniß der Zusammengehörigkeit der Handschriften sehr wichtig, aber es ist nicht so selbstverständlich, wie Lindner S. 110 anzunehmen scheint, daß die Handschrift mit den wenigsten Lücken auch darum die beste ist. Dazu kommt, daß Lindner diese Lücken nicht überall richtig beurtheilt und gezählt hat. So setzt er S. 109 das Fehlen der Verse 856 f. auf das Schuldkonto von S, obgleich dieses mit V. 825 aufhört und jene Lücke der Handschrift r angehört, aus welcher der Schluß zur Ergänzung von S gedruckt ist. Ferner hat er nicht beachtet, daß ein beträchtlicher Theil der Lücken in den Handschriften seiner II. Gruppe aus der gemeinschaftlichen Vorlage stammt, daß aber in einzelnen der erhaltenen Handschriften die eine oder andere Lücke ausgefüllt ist: das Plus in diesen Handschriften ist also vom kritischen Standpunkt schlimmer, als das Minus in den andern. Auf diese Sache will ich hier gleich näher eingehn.

Die Vorlage, aus welcher bPRS (= II. Gruppe) direkt oder indirekt stammen, zeigte drei Lücken, die alle dadurch veranlaßt

---

[1]) Vgl. XIV: *In the well-written Harl. MS. 7334, which affords much the best copy* . . . XXX: *The text here printed is based upon the Harleian MS. 7334 in the British Museum, which is much the best and oldest of the MSS. containing the Tale.* Vgl. noch S. XXXII. XXXIII.

[2]) Ich brauche *C* = *C*orpus Christi College (Oxford), *H* = *H*arley 7334, *h* = *H*arley 1758, *I* = *I*i 3. 26 zu Cambridge, *L* = *L*ansdowne, *M* = *M*m 2. 5 zu Cambridge, *N* = *N*orton's Handschrift, *P* = *P*etworth, *R* = *R*oyal MS. 18 C II, *r* = *R*oyal MS. 17 D XV, *S* = *S*loane 1685, *s* = *S*loane 1686, *T* = Vale Royal (von *T*homas benutzt), *t* = *T*rinity College, Oxford.

worden sind, daß, weil dasselbe Wort bald hinter einander zweima im Reime stand, ein Schreiber[1]), nachdem er es das erste Ma geschrieben, mit dem Verse fortfuhr, der erst folgen sollte, nach dem das Reimwort das zweite Mal vorgekommen. So fehlen di zwei Verse 813 und 814 in hPRS: die Gefahr des Ueberspringen lag hier um so näher, als V. 812 und 814 nicht bloß das gleich Reimwort hatten, sondern ganz gleichlautend waren:

Sire Ote stant ifetered in the moot halle.

An dieser Lücke hat kein späterer Schreiber Anstoß genommen daher findet sie sich in allen vier Handschriften.

Anders steht es aber mit den beiden andern Lücken. In de Vorlage von hPRS fehlten V. 375—7 in Folge dessen, daß das Aug eines Schreibers von dem Schluß des V. 374 *hand and foot* (ode *hande and foote*) auf den gleichen[2]) Schluß von V. 377 abgeirr war. Aber diese volle Lücke von drei Versen ist nur in S und I gelassen. Schon der dreifache Reim *moote: foote: behoote* deutet auf einen Ausfall hin, und so lag es für Schreiber nahe, einen Reim auf *behoote* zu suchen. In P ist der Vers *This most be fulfilled m men to dote* vor V. 378, in h der Vers *To ben myn heire of lond hous and cote* hinter V. 378 eingefügt. Beide Ergänzungsversuch sind nach Form und Inhalt recht elend, doch ist es für die Frag um die es sich hier handelt, ganz gleichgültig, wie sie sind. Lindne nun belastet bei V. 377 nur das Konto von R und S; das Richtig ist natürlich, das Konto der Vorlage aller vier Handschriften z belasten, außerdem aber noch P und h besonders, weil sie au eigne Faust gemachte willkürliche Aenderungen zeigen.

Was endlich die dritte Lücke anbelangt, so betrug diese i der Vorlage von hPRS ebenso drei Verse, wie in R, nicht blo zwei, wie in hPS. Als der Schreiber V. 280 geschrieben hatt *Come and broughte Gamelyn þe ram and þe ryng,* gerieth sein Aug auf den gleichlautenden Schluß von V. 283: *Thus wan Gamelyn þ ram and þe ryng,* und so ließ er gleich V. 284 folgen. Aber dies Lücke finden wir so nur in R: in hPS steht vor V. 283 *And* (*A*]

[1]) Die drei Lücken können natürlich von drei verschiedenen Schreibern ve schuldet sein. Daß sie wenigstens nicht alle drei von Einem herrühren, werd wir weiter unten sehen; siehe S. 122 f. Möglicherweise ist es ferner nicht z fällig, daß V. 813 f., wie in hPRS, so auch in t fehlt: siehe Seite 122.

[2]) In H ist der Schluß freilich: *hand and feet* (reimend mit *biheet*), ab CL haben *hand and foote* (: *bihoote*), und so stand gewiß auch in der Vorlag des Schreibers, der das Versehen begangen hat; vgl. S. 116.

Gamelyn thought (biþouȝt him P) *it was a faire thyng.* Die Uebereinstimmung der drei Handschriften beweist, daß die Einschiebung nicht in jeder für sich gemacht ist, wie wir das bei h und P in dem zweiten Falle annehmen mußten, sondern in einer Handschrift, aus der hPS, nicht aber R stammt. Auch hier also ist das Mehr in hPS schlimmer, als das Minder in R.[1])

Wenn also Lindner in h und P nur 6 Verse ausgefallen sein läßt, in R aber 9 und in S gar 12,[2]) so ist kritisch angesehen der Sachverhalt dieser. In der Vorlage von hPRS fehlten 8 Verse; alle diese Lücken hat R erhalten, die anderen drei Handschriften haben aus ihrer Vorlage einen unechten Vers aufgenommen, außerdem h und P je einen zweiten selbst verfertigt, S endlich hat noch drei weitere Verse und R einen Vers ausgelassen. Wenn man jede Handschrift für sich betrachtet, so fehlen R 9 Verse, es hat aber keinen unechten;[3]) P fehlen 8, doch hat es scheinbar sein Minus auf 6 heruntergebracht, indem es zwei unechte Verse zur Lückenausfüllung hat, darunter einen eigener Mache; dasselbe gilt von h; S endlich fehlen 11 Verse, scheinbar aber nur 10, weil es einen unechten Vers hat.

Aber nicht bloß durch die eben besprochenen Lücken, sondern auch durch eigenthümliche Lesarten erweisen sich die vier Handschriften RhSP als zusammengehörig.

Zuerst seien Stellen angeführt,[4]) an denen HCL andere Wörter zeigen, als RhSP:

---

[1]) Mit vollständiger Sicherheit läßt sich über diese Lücke vielleicht noch nicht urtheilen. Denkbar wäre es ja allerdings auch, daß der unechte Vers auch in der Vorlage von R gestanden habe und dann weggefallen wäre etwa deshalb, weil *And* auch der Anfang des nächsten Verses war (so ist wohl die Lücke in S 441 f. und L 733 zu erklären). Zu der obigen Auffassung der Sache bestimmt mich aber der Umstand, daß s dieselbe Lücke hat, wie R. Vgl. S. 122.

[2]) Lindner hätte nur 10 rechnen sollen; vgl. S. 109.

[3]) Ich sehe hier von dem unechten „Prolog" ab; worüber später S. 113.

[4]) Ich sehe von graphischen oder nebensächlichen sonstigen Abweichungen der einzelnen Handschriften ab. Wenn Nichts erwähnt wird, führe ich die Formen links nach H, rechts nach R an. Vollständigkeit ist nicht erstrebt. Mit Absicht sind solche Stellen weggelassen, wo CL einerseits und RhPS andererseits unter sich nicht übereinstimmen. Manche von den angeführten Uebereinstimmungen würden allein für sich nichts beweisen: aber in Verbindung mit den übrigen zeigen sie, daß sich oft auch in nebensächlichen Dingen feststellen läßt, wie die Vorlage von RhPS wahrscheinlich gelesen hat.

HCL	RhSP
76 *faire*	*owne*
96 *ar*	*ȝet*
98 *armure*	*armes*
104 *Gamelyn*	*gadling*
109 *ner*	*neuer*
112 *leren*	*lerne*
122 *a* (das zweite)	*þe*
125 *he*	*and*
127 *til*	*to*
130 *by*	*to*
138 *the*	*þat*
148 *were*	*art*
152 *agast*	*aferd*
162 *so*	*ful*
164 *of*	*on*
181 *or*	*and*
259 *allone*	*anon*
276 *his*	*þis*
306 *seuen*	*seuenhundred*
330 *but*	*and*
349 *ful*	*felle*
351 *selleer*	*solere*
393 *that*	*þe*
453 *twynke*	*wynke*
471 *that*	*as*
487 *thryue*	*preue*
488 *moche* und *skathe*	*grete* und *care*
556 *as I ȝou*	*for to*
589 *atte*	*at a*
650 *mot he*	*mote þei*
672 *woode*	*felde*
682 *that oon to that other*	*on to an other*
724 *more*	*thinge*
756 *the*	*ȝow*
788 *in*	*and*
864 *he*	*him*
888 *with*	*to*
896 *of*	*on*

Nun Stellen, an denen ein in HCL stehendes Wort, mag es selb-
.dig oder als Glied eines Compositums gebraucht sein, in RhSP
t:

14 *verrey* 50 *ful* 101 *by* 102 *right* 103 *for* 129 *his* 200 *this the* 217 *of him*[1]) 238 *stille* 249 *that* 294 *many* 318 *eny* 330 *he ma* 511 *hem* 590 *he* 611 *the* 632 *that* 635 zweites *for* 666 *to dore* 715 *wel* 719 *now* 724 *take* 726 *to* 766 *ther* 791 *that of*[2]) 846 *a* 891 *bothe.*

An den folgenden Stellen fehlt in HCL hinter dem vor der
mmer stehenden Wort das hinter derselben angeführte, während
n RhSP zu finden ist:

130 *drowe] hem* 150 *of] o*[3]) 180 *of] hem* 258 *neuere] in Gamelyn] þat* 520 *many] þat* 543 zweites *for] her* 704 zweites *] alle* 803 *vnder] þe* 891 zweites *and] in.* Außerdem finden in RSP am Anfang zwei Verse, die gewiß auch in h standen, es vollständig war, die aber in HCL[4]) fehlen: *But here of I passe as now, And of ȝong Gamelyne I wil telle ȝou.*

Endlich seien noch ein paar Stellen angeführt, an denen zwar HCL einerseits und RhSP andererseits dieselben Wörter, aber verschiedener Reihenfolge stehn:

HCL	RhSP
4 *mochil of*	*of mochel*
6 *me graunte*	*graunt me*
4 *schalt thou*	*þou shalt*
8 *it is*	*is it*
5 *geten heir*	*heire geten*
3 *Gamelyn and Adam*	*Adam and Gamelyn*
7 *com boldelych*	*boldeliche came*

Aber zahlreicher noch als diese Stellen, wo HCL gegenüber SP dieselbe Lesart zeigen, sind diejenigen, wo H allen anderen in gegenübersteht. Auch hier seien zuerst solche Fälle ange-
rt, bei denen die Abweichung in dem Gebrauch verschiedener
sdrücke oder Formen besteht.

---

[1]) Daß L *on him* hat, ändert nichts an der Beweiskraft der Stelle.

[2]) L hat freilich *of* in *on* verwandelt; vgl. Anm. 1.

[3]) Daß die einzelnen Handschriften in der Form des Zahlworts auseinander-
n, ist von keinem Belange (*a* R, *oon* P, *oo* H, *o* S).

[4]) In L steht allerdings ein eigener Prolog von 4 Versen.

	H	CLRhSP[1])
5	*that*	*and*
21	*ther*	*that*
71	*as*	*and*
128	*the*	*his*
144	*he*[2])	*þei*
165	*king*	*knight*
168	*which a*	*such*
177	*spore*	*spores* (doch P *spore*)
181	*course*	*coursers*
212	*and*	*to*
256	*a lither*	*alþer*
309	*werkes*	*werke* (*wreke* C)
337	*abide*	*dwelled*
348	*frendes*	*frend*
378	*biheet*	*bihoote*
409	*bond*	*bondes*
410	*lond*	*londes*
443	*euerich*	*ech*
450	*I*	*we*
464	*mangrery*	*mangery*
512	beide Male *him*	*hem*
514	*large*	*good*
516	*shan*	*schal*
575	*meyne*	*men*
576	*na*	*not*
588	*den*	*fen*
596	*a draught of*	*right*
609	*coursers*	*cours*
613	*sone and that*	*right soone*
618	*ful*	*right* (nur h *this*)
631	*grace of god almight*	*goddes might*
641	*ȝonder*	*ȝond*
732	*wonder*	*right*
734	*anon right*	*right soone* (*ful sone* L)
773	*glad and blithe*	*right glad*
777	*they*	*his men*
779	*outlawed*	*outlawe*
782	*no thing*	*nought*
802	erstes *he*	*þey*
851	*arm*	*armes*
888	*euen*	*and passed* (*and pesed* L)

Sehr zahlreich sind die Fälle, wo in H stehende Wörter in den übrigen Handschriften fehlen: absichtlich führe ich nicht erst

[1]) Rechts, wenn Nichts bemerkt, in der Schreibung von C.

[2]) Doch könnte *he* hier vielleicht aus der Vorlage im Sinne von *they* beibehalten worden sein.

is häufige Fehlen eines *y* vor einem Partizipium (z. B. 54. 69. . 241. 272 u. s. w.) an.

2 *a talkyng* 3 *right* 4 *ynough* 37 *sires* 50 *aȝein* 51 *right and* vor *anon* 85 *by* 120 *anon* 123 *of foot* 131 *how* 164 *eek* 3 *good* 184 *vp* 211 *anon* 219 *and* 227 *al* 236 *to* vor *goon*) *eny* 267 *ther were that* (doch hat P *þat*) 287 *ful* 312 *maner* 2 und das zweite *in* 317 *that* 328 *myrth and* und *that* 335 *he* *the* 388 *ther* 394 *the* 443 *vn* 457 *thanne* 545 *a* 563 *ysteke* *vs* 608 *tuo* 611 *a* 621 *for* 625 *and* 627 *the* 640 *non but* *ȝe* 654 *alle* 655 *vn* 673 *for* 674 *with* 679 *ther a* 681 *sete* 688 und 690 *tho* 703 *how* 713 *hem* 719 *alle* 729 *ther* 741 *anon* *if* 770 *al* (doch steht es in P) 771 *aȝein* 774 *mery* 804 *his* *on* 877 *tarie* 888 *they* 892 *al.*

Dagegen kommt es nur selten vor, daß Etwas in H fehlt, s in den Vorlagen sowohl von CL, als auch von RhSP gestanden en muß: 5 *hadde* 56 *right* (fehlt auch P) 124 *soone* (fehlt h L) 154 *it* 218 *a* 438 *þat* 478 *to* 488 *sorwe and* 531 *we* *to* 603 *to* 666 *me* vor *to* 712 *I* hinter *tho* 722 *do* vor *me* 3 das zweite *it* 843 das zweite *the* 872 *gode* 880 *the* vor *ropes.*

Noch weit weniger zahlreich sind Fälle verschiedener Wortllung zu beobachten:

H	Die Uebrigen
9 *a staf had*	*hadde a staf*
7 *lenger* vor dem Partiz.	nach dem Partiz.
0 *wordes two*	*two wordes*
7 *thanne lat*	*late þan* (*þat* L)

Der Werth von H gegenüber CL oder gar RhSP wird sich s der Betrachtung einer Anzahl von Stellen ergeben.

V. 4 liest H:

He ców̓de óf nortúre ynoúgh ánd mochíl of gáme.

er Vers hat sieben Hebungen: vier vor und drei nach der Cäsur. as ist das vom Dichter meistens erstrebte Maß, wenn er sich uch manchmal mit sechs Hebungen begnügt. Man beachte den egensatz *of norture ynough,* aber *mochil of game.* In CL lautet er:

He cóuþe óf nortúre ánd mochíl of gáme.

letrisch wäre der Vers nicht zu beanstanden, trotzdem er eine lebung weniger zeigt, aber, daß *ynough* nicht in H zugesetzt ist, ondern in CL weggelassen, liegt auf der Hand. Endlich in RhP S fehlt hier) zeigt der Vers die folgende Fassung:

He coude of norture and of mochel game.

Offenbar sollte der Vers nur fünf Hebungen haben, nicht mehr, als in den echten Theilen der Canterbury Tales. Durch die Umstellung des zweiten *of* ist der sprachliche Anstoß der Ueberlieferung von CL beseitigt. Wir finden also: H hat etwas Richtiges, CL zeigen einen Fehler, RhP den Versuch, diesen Fehler zu bessern.

Nehmen wir nun V. 378. In H ist Alles in Ordnung. Der ältere Bruder bittet Gamelyn unter Berufung auf ein angeblich im Zorn gemachtes Gelübde, er solle ihm erlauben, ihn an Händen und Füßen fesseln zu lassen:

For to holde myn auow, as I the biheet,

„wie ich dir verhieß, androhte," damals, als du meinen Zorn s reiztest. CL zeigen aber statt des Präteritums das Präsens:

For to halde myn avow, as I þe bihoote.

Veranlaßt ist das Präsens hier dadurch, daß für das Reimwort *fe*t das an sich nicht falsche *foote* im vorhergehenden Verse getreten ist. Das Präsens giebt hier aber keinen rechten Sinn. Man müßte es wohl so verstehn, daß der ältere Bruder Gamelyn versichert (vgl. *as y the behyght* Guy [Hs. der Cambridger Universitätsbibliothek 5478 und Anm. dazu), er wolle Das einzig und allein thun, um sein Gelübde zu erfüllen: aber dann würde man doch Das deutlicher ausgedrückt erwarten. RhSP haben hier zwar ganz dieselbe Lesart, wie CL: aber eben diese Lesart ist schuld daran, daß vorher drei Verse ausgefallen sind (vgl. S. 110), wodurch die Stelle ganz unverständlich geworden ist.

Eine ähnliche Abstufung zeigt sich auch in den Lesarten bei Vers 488. Alles ist in bester Ordnung in H:

It is moche skathe, boy, that thou art on lyve.

Wir haben sieben Hebungen, also das volle erlaubte Maß. In der Vorlage von CL aber lautete der Vers:

It is moche sorwe and skaþe, boy, þat þou art on lyve.

In C ist aus Versehen *and* zweimal und in L *boþe* statt *boy* geschrieben. Der Vers ist so um eine Hebung zu lang, falls man nicht *moche* durch Apokope einsilbig macht. Wie diese Lesart entstanden ist, begreift sich leicht: statt *skathe* setzte der Schreiber aus Unachtsamkeit das Synonymum *sorwe*: als er dann aber sah, daß *skathe* in seiner Vorlage stand, fügte er dies mit *and* noch hinzu. In RhSP ist die Entfernung vom Ursprünglichen noch weit größer:

It is grete sorw and care, boy,

lautet hier der erste Halbvers. Die Lesart setzt wieder die in CL erhaltene Zwischenstufe voraus, aber die in diesem Sinne veraltenden Ausdrücke *moche* und *skaþe* sind durch *grete* und *care* ersetzt worden.

Betrachten wir jetzt V. 630. In H ist wieder nicht der geringste Anstoß:

'Adam,' seyde Gamelyn, 'now haue we no doute',

„laß uns keine Furcht haben," vgl. 604 *Abide we no lenger,* 615 *Lete we,* 616 *Talke we,* 661 *Adam, gowe in Cristes name.* In CL lautet aber der zweite Halbvers:

now haue ȝe no doute,

„habt ihr keine Furcht." Diese Lesart erweist sich durch die pluralische Anrede als unecht: Gamelyn redet Adam überall[1]) mit „du" an (399 ff. 408 ff. 413 ff. 429. 455. 517 ff. 581. 601. 623. 828). In RhSP finden wir endlich:

now haue I no doute.

Da Adam eigentlich Derjenige war, der Angst gehabt hatte (V. 623), ist das auf Gamelyn allein gehende *I* weniger passend, als das Adam mit einschließende *we* in dem wesentlich an ihn gerichteten adhortativen *haue we.* Entstanden ist *I* aber wohl nicht direkt aus *we,* sondern aus der Zwischenstufe *ȝe,* sei es durch bloße Verschreibung (*ȝe, ye, y, I*) oder aus Konjektur.

V. 641 ist in H vollständig korrekt:

Ȝonder ben tuo ȝonge men wonder wel adight.

In CL lautet er:

Ȝond been tuo yonge men right wel adight.

Der Ersatz zweier zweisilbigen Wörter durch je ein einsilbiges hat den siebenmal gehobenen Vers um zwei Hebungen gekürzt: *right,* wie hier, für das stärkere *wonder* in H findet sich in allen andern Handschriften V. 732 *(he was wonder sory* H, *he was right sory* die übrigen). RhSP haben sich aber an unserer Stelle noch weiter vom Ursprünglichen entfernt, indem sie lesen:

Yonde ben two yonge men wel idight.[2])

Es ist also das Adverbium vor *wel* ganz weggelassen: ähnlich fehlt

---

[1]) Wenn es L 623 heißt *dismaie ȝe riht nouht,* so ist *ȝe* für *þe* in der Vorlage, das der Schreiber gedankenlos als *ye* las, geschrieben: die andern Handschriften haben alle *þe* oder *the.*

[2]) Dies ist wohl als Lesart der Vorlage anzusetzen, obwohl h *adight* und S *dight* hat: es kommt hier übrigens auf das letzte Wort gar nicht an.

ein *right* (das nicht nur in CL, sondern auch in H steht) in der selben Handschriften V. 102 (*and hold right thy pees* HCL, *an hold þi pees* RhSP).

V. 787 lautet in H:

Gamelyn stood on a day, and, as he biheeld.

Der Vers hat sieben Hebungen: Alles ist in Ordnung. In CL fehl zunächst *as,* in RhSP aber außer diesem *as* auch noch *he.* Es se hier auch kurz hingewiesen auf V. 719 und 726, wo das in I stehende *alle,* beziehungsweise *ful* in CLRhSP, außerdem aber *nou* beziehungsweise *to* in den vier letzten fehlt.

Nur noch ein Beispiel sei besprochen. Der älteste Bruder be sticht die Geschwornen; nun heißt es V. 802 in H:

Though he hadde nought that oon, he wolde haue that other:

wenn er auch nicht den Einen bekam, auf den er es abgesehen hatt so wollte er doch wenigstens den Bruder, der für Gamelyn gebürg an den Galgen bringen. Nun lesen aber CL:

Though þey hadde nought þat oon, he wolde haue þat oþer,

wobei nicht zu sagen ist, worauf denn *þey* eigentlich gehen sc RhSP endlich haben auch das zweite *he* durch den Plural ersetz

Thoghe þei hadde not þe oon, þei wolde haue þe tother.

Hier geht *þei* auf die Geschwornen, während es dem Dichter do nur darauf ankommen konnte, von dem Rachedurst des Sheriffs z sprechen.

Läge die Sache immer so, wie in den eben ausführlich b sprochenen Fällen, so müßte man annehmen, daß alle anderen Han schriften auf H zurückgingen und somit für die Kritik nicht i Betracht kämen. Aber daß nicht H, sondern eine nicht erhalten ihm ziemlich ähnliche Handschrift, die wir y nennen wollen, d Quelle von CLRhSP war, wird dadurch bewiesen, daß H einig Male Fehler[1]) zeigt, wo die übrigen Handschriften eine unanstößig Lesart bieten, die, weil sie allen gemeinsam ist, auch in y g standen haben muß.

	y	H		y	H
5	*hadde*	fehlt	181	*coursers*	*course*
21	*that*	*ther*	588	*fen*	*den*
71	*and*	*as*			
165	*knight*	*king*			

[1]) Ich sehe hier ab von solchen Fehlern in H, die als offenbare Schreibfehl auch von einem nur halbwegs verständigen und aufmerksamen Abschreiber e kannt werden mußten, wie z. B. 464 *mangrery.*

Die nach meiner Ansicht unzweifelhaften[1]) Fälle sind, wie man sieht, nicht gerade zahlreich: ich glaube aber noch zwei weitere hinzufügen zu können, obgleich Skeat an diesen Stellen keinen Fehler in H gesehen hat. Da die Geistlichen bei dem Festmahl von Gamelyn und Adam geprügelt werden, erklärt ein Franziskaner einem Abte gegenüber (V. 531) nach H:

Tho that comen hider, it was a cold reed.

Mir ist nicht bekannt, daß ein solcher Relativsatz ohne Beziehungswort anders, denn in konditionalem Sinne, gebraucht werden könnte. Alles wird aber klar, wenn wir mit y *Tho that we* u. s. w. lesen. Der zweite Fall liegt V. 609 vor. Da Gamelyn und Adam erfuhren, daß der Sheriff im Anzuge wäre, tranken sie, entschlossen zu fliehen, noch einen Schluck Wein:

And after took her coursers and wenten her way.

So lautet der Vers in H: „und nachher bestiegen sie ihre Renner und gingen ihres Wegs". Aber abgesehen davon, daß, falls sie auf Pferden davon geritten wären, diese doch nicht wohl so kurz als die ihrigen hätten bezeichnet werden können (nicht einmal Gamelyn hatte eins, sondern mußte es sich von seinem Bruder ausbitten, da er zum Ringen reiten wollte, V. 176), finden wir im Folgenden keine Erwähnung davon, daß sie zu Pferde waren; es heißt 611 *Gamelyn into the woode stalkede stille,* nicht *rood*; vgl. auch 622. Die übrigen Handschriften haben *cours* statt *coursers,* und das ist gewiß richtig: gerade den umgekehrten Fehler zeigt H in dem V. 181.

Ebenso wenig aber, wie die übrigen Handschriften aus H, ist etwa die Vorlage von RhSP aus C oder L oder aus deren Vorlage geflossen. RhSP stimmen öfter in einer Lesart mit H überein, die also auch ihre Vorlage gehabt haben muß, die aber weder in CL steht, noch in der Handschrift, aus der CL stammen, gestanden haben dürfte.

	HRhSP	CL
48	*might*	*mowe*
130	*gan*	*bigan*
163	*with mowthe*	*by mouþe*
240	*adoun*	*doun*
408	*atte laste fals*	*atte laste right fals*

---

[1]) Nur wahrscheinlich möchte ich es z. B. nennen, daß V. 872 *good* und V. 880 *the* vor *ropes* in H ausgefallen ist.

HRhSP	CL
463 *ful*	*and ful*
519 *the good*	*good*
559 *knokked*	*knokken*
888 *to*	*with*

Die Selbständigkeit der beiden Gruppen CL und RhSP h auch Lindner S. 110 erkannt; wenn er aber meint, daß diese zw Gruppen auf zwei „wahrscheinlich aus dem Gedächtnisse nied(geschriebenen Fassungen" zurückgehn, so kann ich seine Ansic nicht theilen. Die Annahme einer mündlichen Ueberlieferung mitt(englischer Werke ist ja allerdings, seitdem Wißmann auf die Weise die Verschiedenheiten in den einzelnen Handschriften d King Horn zu erklären gesucht hat, bei uns förmlich Mode g worden. Bei unserem Gedichte sprechen schon die verhältnißmäß geringen Abweichungen gegen eine solche Annahme. Daß namer lich die Handschrift, auf welche RhSP zurückgehen, eine Abschri nicht ein Diktat aus dem Gedächtniß war, dafür scheinen mir au die oben S. 109 f. behandelten Lücken zu sprechen, die sich leic durch ein Abirren der Augen erklären. Ferner erwäge man: w haben die Erzählung von Gamelyn nur in den Canterbury Tal(Wie sollten denn verschiedene Leute gleichmäßig darauf gekomm sein, sie in diese hineinzubringen? und zwar zu interpoliren derselben Stelle? Das Vorhandensein der Erzählung in einer groß Anzahl von Handschriften der Canterbury Tales an derselben Ste erklärt sich nach meiner Ansicht nur, wenn sie bereits in der U handschrift des Werkes, aus welcher die erhaltenen alle stamm(gestanden hat. Daß in vielen Handschriften Gamelyn nicht ste beweist nichts dagegen: er wurde in diesen oder in den Vorlag(auf welche sie zurückgehn, weggelassen, weil Kennern Chauce die Unechtheit des Gedichtes nicht entgehn konnte. Daran ab daß es in jene verlorene Urhandschrift gerathen, mag der Umsta schuld sein, daß man es nach des Dichters Tode unter sein Papieren[1]) gefunden. Wenn also irgendwo bei der Ueberlieferu des Gamelyn eine Aufzeichnung aus dem Gedächtniß vorgekommen i so kann dies nur geschehen sein, bevor er in Chaucer's Hände ka

Auf das gegenseitige Verhältniß von C und L einerseits u R, h, S und P andererseits will ich nicht eingehn: hierüber wi

[1]) Unter diese ist sie, wie man vermuthet, gekommen, weil sie Chaucer f seine Canterbury Tales umarbeiten wollte.

sich mit größerer Sicherheit handeln lassen, wenn auch die übrigen Handschriften bekannt sind. Für die Textkritik ist diese Frage auch von keiner wesentlichen Bedeutung. Daß von diesen sechs Handschriften keine auf eine andere zurückgeht, hat Lindner S. 110 richtig bemerkt. Ehe ich aber die Ergebnisse der bisherigen Beobachtungen für die Textkritik zusammenfasse, muß ich noch kurz darlegen, welche Stellung diejenigen Handschriften einnehmen, von denen bisher nur einzelne Theile, Verse oder Lesarten bekannt sind.

Was wir von r wissen, läßt dieses als mit CL nahverwandt erscheinen. Dies würde sich schon aus V. 4 und V. 888 ergeben. V. 4 lautet in r:

He couþe of norture and mochell of game,

es fehlt ihm also *ynough* von H, aber es hat das zweite *of* noch nicht an der falschen Stelle: in beiden Punkten stimmt es zu CL. V. 888 aber lautet:

Wenten with her ffrendes and passede with the kynge,

abgesehen von der Schreibung und davon, daß L *pesed* hat statt *passede,* in vollständiger Uebereinstimmung mit CL. H weicht insofern ab, als es an der Spitze des Verses *they* hat und *euen to* statt *and passede with:* RhP aber haben statt des letzteren *and passeden to* und am Anfang des Verses *wenten to.* Daß r nicht zu H gehört, zeigt ferner der Umstand, daß r die in den Vv. 2, 3, 828, 877, 892 die S. 115 aufgeführten Wörter von H nicht enthält, dagegen aber in den Vv. 843, 872, 880 die auf derselben Seite als in H fehlend hervorgehobenen Wörter zeigt. Daß es aber nicht zu Rh(S)P, sondern zu CL zu stellen ist, ergeben ferner die Lesarten in V. 834 *of* (fehlt RhP); 848 *aryse* (*rise* RhP); 891 *boþe* (fehlt RhP), aber kein zweites *in* (das in RhP steht). In dieser Annahme werden wir uns nun nicht wankend machen lassen durch die von Ward, Catalogue I 511 mitgetheilte Thatsache, daß die Vv. 813, 814 in r ebenso fehlen, wie in RhPS: es haben wohl zwei Schreiber dasselbe naheliegende Versehen begangen (s. S. 110). Man vergleiche damit den Umstand, daß Vv. 601, 602, die in r ebenfalls fehlen, auch bei Wright und deshalb auch bei Bell, deren Ausgaben H zu Grunde liegt, weggelassen worden sind (Ward 512. Skeat XXXII): offenbar, weil V. 603 ebenso wie V. 601 mit *Adam sayde* anfängt. Außerdem fehlen r noch V. 508 und 856, 857. Die letzte Lücke könnte möglicherweise mit einem unechten Verse in L im Zusammenhange stehen. Wenn wir annehmen, daß in

einer Handschrift durch ein Versehen V. 857 fehlte, so daß al Reimwörter hintereinander folgten *sete: fete: dede*, so konnten spä tere Schreiber, welche die Unordnung merkten, derselben entwede durch Zudichten eines mit *dede* reimenden Verses abhelfen, ode durch Weglassen eines zweiten Verses: in L fehlt V. 857, es is aber ein Vers nach 858 dazu gedichtet. In r fehlt auch V. 85 der Reim ist geschaffen durch Verwandlung von *sete* in *stede*. Da aber r näher mit L verwandt ist, als mit C, dafür könnte ma sich auf gemeinschaftliche Fehler in V. 842 (*thy* statt *the*) un V. 858 (*a* fehlt), vielleicht auch auf V. 870 (*worst* statt *worse*) be rufen. Unzweifelhaft ist r eine von C und L unabhängige Hand schrift, aber weit schlechter, als C, und nicht einmal so gut, wie I

Zu diesen Handschriften tritt nun auch t. In ihm lautet V. 4 *He koude of norture and moche of game* (S. 115 u. 121); V. 37 steht *behote* (im Reim auf *fote*, S. 110 Anm. 2 und 116), V. 63 *now haue ye* (S. 117), V. 787 *and he behelde* (S. 118). Im Gegensat zu hPRS und in Uebereinstimmung mit CLH hat t V. 76 *on h faire felle* (S. 112) und enthält die Vv. 281. 2 und 375—7 (S. 110 ff wobei aber V. 377 *now* gegen H fehlt, wie in CL. Andere seits zeigt t freilich einige Uebereinstimmungen mit hPRS: fehlen Vv. 813 f. (S. 110), und V. 488 lautet: *Itt is moche sore and care boy that thou art alyue,* während CL *skaþe* statt *ca* lesen (S. 116). Bei vollständiger Kollation wird es sich zeige ob diese Uebereinstimmungen von t mit hPRS zufällig sind, od ob t etwa mit der Handschrift verwandt ist, aus der die gemei schaftliche Vorlage von hPRS geflossen ist. Daß t von dies jedenfalls mehrfach abwich, zeigen seine Lesarten in V. 284: *A with moche joie in the mornyng* (wo hPRS *And went* und *ho* vor *in* haben, wie HCL) und in V. 802: *Though he had the noug the tone he wolde have had the tothir*, woraus schwerlich die Lesa von hPRS (S. 118) geworden wäre.

Ueber s erfahren wir von Ward, I 510 f., daß in ihm Vv. 22—2 281—283 und 813. 814 fehlen. Die erste Lücke ist ihm, sow wir bisher wissen, allein eigen: sie ist dadurch veranlaßt worde daß das Auge des Schreibers von dem Reimwort *lay* in V. 21 a das gleiche in V. 25 sprang. Die beiden anderen Lücken the es mit der Gruppe RhSP (s. S. 110 f.), und zwar steht es näher, als den übrigen, insofern es bei der Lücke 281 ff. ebens wenig, wie dieses, einen Flickvers zeigt. Da es aber die Ver 375—377 enthält, die in RhSP fehlen, so muß es auf eine ande

Vorlage zurückgehen, als diese. Dafür spricht auch der Umstand, daß in s die zwei unechten Uebergangsverse am Anfang, die RSP bieten (von h fehlt der Anfang), hier nicht stehn (Ward S. 515). Nach alledem scheint s eine Mittelstellung zwischen CL und RhSP einzunehmen.

Was I und M anbelangt, so erfahren wir durch Skeat nur, daß beide Handschriften V. 550 ein allen übrigen fehlendes *come* haben, was nahe Verwandtschaft vermuthen läßt; ferner daß I *burdeuxs* statt *Boundys* im Namen des alten Ritters liest (Skeat S. VIII) und daß M V. 826 *for to* statt *to* bietet. Das genügt nicht, um sie einzuordnen.

Von N erfahren wir in der Vorrede zu Urry's Ausgabe: *The Legend of Gamelyn is introduced in this Book by the same Verses which have been before set down out of the velom Book in the Royal Library.* Die in dieser Bemerkung erwähnte zweite Handschrift ist R. N hatte also dieselben zwei unechten Verse, wie R; es muß deshalb zu RhSP gestellt werden. N kann keine der bei Furnivall gedruckten Handschriften, die diese unechten Verse enthalten, sein, weil diese alle bei Urry besonders genannt werden mit Ausnahme von P, welches aber deshalb nicht mit N identisch sein kann, weil es vollständig ist, während N als *most miserably mangled* bezeichnet wird. Für die Textkritik wäre N als der, soviel bisher bekannt, schlechtesten Handschriftengruppe angehörig wohl ohne Nutzen.

Interessanter wäre es, T wiederzufinden. Daß es nicht zu RhSPs(N) gehörte, ist aus dem Umstande zu schließen, daß es die Lücke Vv. 281 ff. (S. 111 und 122) nicht hatte. In der Vorrede wird nämlich aus T angeführt:

And seyde have Gamelyn thee ring and the ram
For thee beste wrastelere that evere here cam
And thus wan.

Abgesehen von der Schreibung unterscheidet sich diese Lesart von der von HCL durch das *and* an der Spitze von V. 283. Auch sonst hatte T viele ihm, soweit wir bisher wissen, allein eigene Lesarten. Vv. 83 f. werden im Glossar s. v. *unfawe* so angeführt:

He thowghtte on his landis that laye unsowe
And his feyre ookis that down were ithrowe.

Den Reim *unsawe: idrawe* (in Chaucer's Sprache *unsowe*: *idrawe)* hat sonst keine der bekannten Handschriften geändert; selbst P hat nur *vnsowe* geschrieben, aber im Reime darauf *ydrawe* gelassen; die anderen haben *aw* auch in dem ersten Reimwort beibehalten.

Ferner hatte T V. 273 *Thanne* statt des *Tho* der übrigen Handschriften (s. Vorrede bei Urry); V. 825 *yee yonge men take yeme* (Gl. s. v. *yeme)*, während *yee* in keiner anderen Handschrift und *take* in allen außer C schon vor *yonge* steht. Weit bedeutender aber ist die Abweichung Vv. 523 f. (Glossar s. v. *here*):

and doith him noon harm,
But leye upon the bodyis and breke both leg and arm.

H liest in Uebereinstimmung mit den übrigen Handschriften (nur P zeigt den Schreibfehler *logges* statt *legges*):

and do hem non harmes,
But brek bothe her legges and siththen here armes.

Diese Lesarten beweisen, daß T viele willkürliche Aenderungen zeigte. Nichtsdestoweniger, scheint mir, wäre sein Wiederauffinden nicht ohne Interesse: in einzelnen Fällen könnte es nämlich vielleicht doch für die Textkritik von Wichtigkeit sein, zu wissen, wie es las. Zu dieser Annahme bestimmt mich die Gestalt, welche Vv. 267 f. in T zeigen (bei Urry in der Vorrede angeführt):

There weren two gentellmen god yeve hem gode grace.
That comen to Gamelyn were keperis of the place.

H liest:

Two gentil men ther were, þat yemede the place,
Comen to Gamelyn (god ȝeue him goode grace).

Auch hier läßt sich die willkürliche Aenderung in T nicht leugnen; aber es zeigt doch, wie H, das allen Handschriften bei Furnivall (s. S. 115) fehlende *there weren.* Das könnte ja möglicherweise eine zufällige Uebereinstimmung sein, aber andererseits könnte auch T auf eine Handschrift zurückgehn, die von y (S. 118) unabhängig war, und würde dann gelegentlich zur Controle von H von Nutzen sein können.

Urry's Ausgabe selbst ist für die Textkritik werthlos, obwohl ich über dieselbe nicht ganz so hart urtheilen möchte, wie Skeat, wenn er S. XXXII sagt: *His spellings of the words are so fantastical, and the whole of his work so worthless and absurd, that it is hardly even possible to say what MS. he used.* Urry ging, wie der Herausgeber seines Werkes bemerkt, von der Annahme aus, daß Chaucer's Verse (und er hielt Gamelyn für ein Werk Chaucer's) *originally consisted of on equal number of feet,* und deshalb *he proposed in this Edition to restore him (to use his own Expression) to his feet again, which he thought might be performed by a careful collation of the best printed Editions* [diese fielen bei Gamelyn fort]

and good MSS. Man vergleiche außerdem Urry's Vorbemerkung S. 594 zum Prolog des ebenfalls unechten Stückes '*The Mery Adventure of the Pardonere and Tapstere*': *The Verse in all probability is of the same kind with that of Gamelyn, and were it to be found in as many MSS. might no doubt be as easily compleated.* Das Ziel, das sich Urry gesteckt, war gewiß nicht zu tadeln, wenn auch seine Ansicht von dem Metrum falsch war; auch muß zugegeben werden, daß das Mittel, von dem er, abgesehen von den verschiedenen Handschriften, zur Erreichung seines Zweckes Gebrauch machte, auf einer richtigen Beobachtung beruhte. Thomas bemerkt darüber: *Another help he saw might be gained by making a discreet use of* en *or* in, *a Termination of Verbs, Nouns and Adverbs, but most frequently of Verbs.* Jüngere Handschriften haben ja öfter die Formen verkürzt. Aber gerade dieses Mittel hat Urry's Texte das seltsame Aussehen gegeben, da Urry nicht erst an der Hand älterer Handschriften gelernt hat, wo ein solches *en* stehn kann und wo nicht, sondern es (und ebenso andere Endungen, z. B. *ith*) angehängt hat, wo immer er noch eine Silbe brauchte. Wenn Skeat sagt, daß es kaum möglich sei, zu sagen, was für eine Handschrift er gebraucht habe, so glaube ich, behaupten zu können, daß er keiner einzelnen Handschrift gefolgt ist, sondern bald eine Lesart der Gruppe CL[1]), bald eine der Gruppe RhSP[2]) bevorzugt, bald aber die Lesarten beider Gruppen nebeneinander aufnimmt[3]): oft hat er auch eigene Zusätze gemacht[4]) oder willkürlich geändert.[5])

Aus allem Vorhergehenden ergiebt sich, daß

I. als beglaubigte Lesart, die nur, wenn sie fehlerhaft ist, verlassen werden darf, zu gelten hat:
   1. was H und y, die Vorlage aller übrigen Handschriften (vielleicht mit Ausnahme von T), gehabt hat; im Einzelnen
      a) H und alle übrigen Handschriften;

---

[1]) z. B. 130 *began;* 408 *at the last righte fals* (S. 119); 630 *now haven ye no doute* (S. 117); 641 *right* (S. 117); 802 *though thei,* aber *he wolde* (S. 118).

[2]) z. B. 96 *yit* (S. 112); 488 *It is grette sorrow and care Boy* (S. 116); 704 *all his men* (S. 113).

[3]) z. B. 76 *on his own feire fell* (die Handschriften entweder *owne* oder *faire*: S. 112).

[4]) z. B. V. 2 *me tell* (wo H *a talking* hat, die anderen Nichts); V. 3 *this ilke knight* (vor *is* [= *his*] *name: his right name* H, *his name* die übrigen). Diese und ähnliche Stellen zeigen, daß Urry H nicht gebraucht hat.

[5]) z. B. 109 *ferthir* statt *ner* (*neuer*); 98 *harnis* statt *armure* (*armes*).

b) H und die einzelnen Handschriften der einen Gruppe und die Vorlage der andern;
c) H und alle Handschriften einer Gruppe;
d) H und die Vorlage einer Gruppe;

2. wenn H und y auseinander gehn,
a) in erster Linie, was H bietet;
b) erst, wenn genügender Grund vorhanden ist, in H einen Fehler oder eine Aenderung zu vermuthen, dagegen die Lesart von y an sich untadelhaft ist und keine willkürliche Aenderung scheint, dann was y bietet;

II. was von handschriftlichen Lesarten nicht nach I. als beglaubigt zu betrachten ist, im besten Falle nur den Werth einer Konjektur hat, die auf ihre Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit hin zu prüfen ist.

Skeat S. XXXI geht nach meiner Ansicht allerdings etwas zu weit, wenn er sagt: *The true reading of almost every line can be sufficiently ascertained;* denn abgesehen davon, daß im Falle I 1 über die Richtigkeit oder Verderbtheit der Ueberlieferung öfter Meinungsverschiedenheit möglich ist, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß im Falle I 2 die Sicherheit, die richtige Lesart zu haben, keine unbedingte ist. Sie ist dann noch etwas geringer als unter ähnlichen Umständen in den echten Theilen der Canterbury Tales, weil bei diesen H nicht die im Ganzen beste Handschrift ist, sondern hier nur die Rolle spielt, die bei Gamelyn y hat. Eine etwas größere Sicherheit wird vielleicht, wenn ich von der bei Besprechung von T. oben berührten Möglichkeit absehe, zu erreichen sein durch genaue Beobachtung der Fehler und etwaigen willkürlichen Aenderungen in H, wie sie sich dort zu erkennen geben, wo das Ellesmere und das Hengwrt MS. die beste Ueberlieferung vertreten. Bis dahin halte ich möglichsten Anschluß an H für das Beste.

Nach diesen Gesichtspunkten nun bespreche ich, soweit dies nicht schon im Vorhergehenden geschehen ist (und in diesem Falle wird eine Verweisung genügen), diejenigen Stellen, an denen ich in der Textherstellung von Skeat abweiche. Ich sehe dabei aber von Zweierlei vollständig ab. Erstens gehe ich nicht auf die Fälle ein, wo Skeat nur in der Schreibung von H abgewichen ist: ich begnüge mich damit, hier zu bemerken, daß ich keinen Grund einsehe, warum er z. B. V. 2 *heere,* V. 41 *leete,* V. 46 *leeten,* V. 85

byreeued und dergleichen nicht beibehalten hat. Zweitens berühre ich auch die Fälle nicht, wo Skeat nach den übrigen Handschriften flexivisches *e* und dergleichen (oft aus metrischen Gründen) geschrieben oder gestrichen hat.[1]) Ich beschränke mich auf die Stellen, wo eine materielle, nicht eine rein formelle Abweichung in Frage kommt.

V. 30. H giebt den vorhergehenden und diesen Vers so:

Ther nas non of hem alle, that herd him aright,
That they hadden reuthe of that ilke knight.

Skeat aber hat vor *hadden* die Negation *ne* eingeschoben unter Berufung auf h und P, die sie allein haben. Da weder H noch CL noch endlich RS dieses *ne* haben, kann als beglaubigt nur das bloße Verbum gelten. Es fragt sich also: ist das Fehlen der Negation ein Fehler? Sollte diese Frage bejaht werden, so wäre gegen die Aufnahme von *ne* nichts einzuwenden; mit *ne* gäbe der Satz einen korrekten Sinn, und die Aenderung ist ja ganz unbedeutend. Aber die Frage ist zu verneinen. Wir finden ganz dieselbe Konstruktion ohne eine Negation in dem entsprechenden Nebensatze Vv. 511 f.:

Ther was non of hem alle, that with his staf mette,
That he made him overthrowe and quyt him his dette.

Auch hier ist das bloße Verbum *made* als beglaubigt zu betrachten, *ne* steht bloß in P und L. Weitere Beispiele von der Weglassung der von der Logik ja allerdings verlangten Negation nach einem *Ther is noon* u. dgl. habe ich in meiner Anmerkung zu Guy 1301—3 gegeben. Die Weglassung ist psychologisch zu erklären: die Negation wird in dem Nebensatz nicht gesetzt, weil der Sinn des ganzen Gesätzes positiv ist: in unserem Falle z. B. will der Dichter sagen, daß Gamelyn Jeden, den er traf, zu Boden warf.

V. 37:

And, sires, for the loue of god, deleth hem nat amys.

sires ist nur in H zu finden: aber, da dagegen nicht das Geringste einzuwenden ist (der erste Halbvers hat so die meistens erstrebten vier Hebungen, nach y nur drei), so ist es nicht zu streichen.

Vv. 50 f.:

They come aȝein to the knight, ther he lay ful stille,
And tolden him anon right, how they hadden wrought.

[1]) V. 15 z. B. ist nach meiner Ansicht mit H zu lesen: *Fayn he wold, it were dressed amónges hém álle.* Skeat nimmt die Cäsur schon hinter *were* an und schreibt das kürzere *among* mit den übrigen Handschriften. V. 761 ist *sitte* nicht anzutasten: es ist Konjunktiv, wie V. 749 und wie *be* in demselben Verse.

Skeat hat im ersten Verse *aȝein* und im zweiten *right* gestrichen Aber es liegt wieder kein Grund vor, eine Hinzufügung in H und nicht eine der so häufigen Auslassungen in y anzunehmen; auch die Metrik spricht eher für H (vgl. zu V. 37).

V. 56:

And I wil dele my lond after my wille.

Skeat hat *right* vor *after* eingeschoben nach CLRhS. P hat es nicht, aber hier ist es wohl nur weggelassen, um für *owne* vor *wille* Platz zu machen. Es stehn sich also H und y gegenüber. Mir scheint auch hier nichts gegen H zu sprechen; die kürzere Fassung scheint mir im Munde des Vaters passender. Ein Auftakt nach der Cäsur ist nicht nöthig.

V. 61:

And al myn other purchas of londes and leedes.

Skeat hat mit L vor *leedes* ein *of* eingeschoben. Aber an der beglaubigten Lesart ist nichts auszusetzen. Senkungen fehlen ja im Gamelyn sehr oft.

V. 69:

And anon, as he was deed and vnder gras igraue.

Skeat hat *and* an der Spitze gestrichen mit y. Er hat wohl angenommen, daß es in H auch am Anfang von V. 69 gesetzt wurde, weil es am Anfang von 67 und 68 stand. Aber auch hier scheint es mir sicherer, bei der Lesart von H zu bleiben, die dem ersten Halbverse unzweifelhafte vier Hebungen giebt. V. 896 ff. finden wir nach allen Handschriften *and* dreimal hintereinander im Versanfang.

V. 112:

And lat him leren another tyme to answere me bet.

leren steht außer in H auch in L und ohne das auslautende *n* auch in C; die übrigen haben *lerne,* und dies hat Skeat in den Text aufgenommen. Aber als beglaubigt ist *lere(n)* anzusehen, und, da selbst Chaucer nach Ausweis seiner Reime *lere* im Sinne von „lernen" braucht, so ist von dem überlieferten Verbum nicht abzugehen: doch ist aus metrischen Gründen die Form von C zu schreiben.

V. 119:

Whan that euerich of hem a staf had inome.

So H: Skeat hat mit den übrigen Handschriften *a staf* zwischen Hilfsverbum und Partizip gesetzt. Ich sehe dazu keinen Grund.

V. 124:

And drof alle his brotheres men right on an hepe.

Skeat hat statt *right* geschrieben *right sone,* wie alle Handschriften außer H und L lesen. Nun kann ja allerdings H *sone* ebenso ausgelassen haben, wie es L wahrscheinlich weggelassen hat. Aber andrerseits ist doch gegen die Lesart in H nichts einzuwenden. Wir finden im Gamelyn öfter *right* vor Präpositionen: 425 *right in a priue stede,* 434 *right on soneday,* 458 *right on here lendes.* Auch ist *ríght ón an hépe* metrisch untadelig. Ich halte es für sicherer, es beizubehalten.

V. 128:

Thus Gamelyn with the pestel made hem alle agast.

Skeat hat *his* für *the* mit CLRhSP geschrieben. Da auch V. 138, 140, 152 vor *pestel* der Artikel (nur 140 *þi* L) steht, nicht das Possessivpronomen, kann hier H das Richtige haben, und man wird gut thun, ihm zu folgen.

V. 148:

For to loken, or thou were strong, and art so ying.

Skeat hat *if* statt *or* geschrieben: *or* steht außer in H auch in CRS, *if* dagegen in hL, endlich *wher* in P; da es nahe lag, *if* oder *wher* für *or* zu setzen, dürfen wir unbedenklich annehmen, daß *or* auch in y stand. *or* ist also gut beglaubigt, und wir müssen sehen, ob wir damit etwas anfangen können. Ich glaube, das gleiche *or* ist in einigen Handschriften V. 430 geschrieben. H hat hier allerdings: *Wher I go to my brother and girde of his heed?* Aber RhSP haben alle *Or* statt *Wher.* Wenn nun C *For* giebt am Anfang des Verses, so scheint wohl die Annahme berechtigt, daß der Schreiber in seiner Vorlage *Or* hatte, das er nicht verstand. L hat *Where,* wie H; aber y dürfte *Or* gehabt haben, und hier bin ich geneigt, anzunehmen, daß H das gewöhnlichere Wort für das seltenere *or* gesetzt hat. Da man für *wheþer* ... *or* auch *or* ... *or* findet (Mätzner, Wörterb. I 156b *or he be squier or knyght* Degrev. 543), so darf uns nicht wundern, *or* auch für einfaches *wheþer* anzutreffen.

V. 150:

Of thing, I wil the aske, and we schul saughte sone.

Skeat hat *Of oo thing* geschrieben; so liest h, S hat *o* statt *oo,* P *oon,* R endlich *a*: die Vorlage von RhSP hatte also wohl das Zahlwort hier. Aber die Lesart von H wird durch CL bestätigt. Metrisch ist gegen sie nichts einzuwenden; wer den ersten Halbvers nicht mit 3 Hebungen annehmen will, kann *Of thíng I wílle thé áske* lesen. Daß aber *Of thing* ohne weiteren Zusatz richtig

ist, zeigt z. B. Trist. 406 *Of þing, þat is him dere, ich man preise at ende.*

V. 154. Der ältere Bruder fordert Gamelyn auf: „Nenne deine Bitte“:

And loke, thou me blame, but I graunte some.

Da *graunten* sehr häufig intransitiv steht, so braucht man nicht — nach *I* aus y mit Skeat einzuschieben.

V. 164:

And thought eek of falsnes, as he wel couthe.

of steht nicht nur in H, sondern auch in CL; wenn also RhSl dafür *on* schreiben, so ist dies als eine Aenderung in ihrer Vorlage anzusehen, die mit Skeat in den Text aufzunehmen der Umstand kein hinreichender Grund ist, daß V. 165 in allen Handschriften *thought on* steht; beide Konstruktionen sind üblich, und die Abwechslung ist unbedenklich.

V. 173:

And Gamelyn was in good wil to wende ther to.

good steht nur in H, und Skeat hat es deshalb gestrichen; doch scheint er geschwankt zu haben, wie zu lesen sei, denn im Glossar s. v. *wil* führt er die Stelle mit *good* an. Da *good* metrisch und sprachlich ganz unbedenklich ist, so wird man hier eine der vielen willkürlichen oder zufälligen Auslassungen von y anzunehmen haben.

V. 177. Gamelyn bittet seinen Bruder um ein Pferd:

That is freisch to the spore, on for to ryde.

Skeat hat für *spore* die Lesart von y *spores* gesetzt. Aber *spore* ist an sich nicht falsch und daher beizubehalten; auch P hat wieder den Singular und vgl. z. B. Hav. 2569 *He him dredde swiþe sore, so runci spore.* Chaucer's Troil. 2. 1427 *Trusteþ wel, þat I wol be hire champioun with spore and yerde.* Piers the Plowman C XXI, 10 *withoute spores oþer spere,* aber zwei Handschriften lesen *spore.* Man vgl. auch Shakespeare's Son. 50, 9 *The bloody spur cannot provoke him on.*

V. 191:

Tho Gamelyn the yonge was ride out at the gat.

Skeat hat *riden out at gat* geschrieben. Aber *at the* ist die beglaubigte Lesart, da nicht nur L mit seinem *att þe,* sondern auch C und P mit ihrem gleichbedeutenden *atte* sie bestätigen. Ein Grund *ride* in *riden* zu verwandeln liegt dann natürlich nicht vor: daß die anderen Handschriften alle die Form mit *n* bieten, ist ganz gleichgiltig.

V. 213:

And wende thou into the place, Iesu Crist the spede.

Der bestimmte Artikel vor *place* steht nicht bloß in H, sondern auch in CL: man dürfte ihn also mit RhSP, wie Skeat thut, nur weglassen, wenn er nicht richtig sein könnte. Skeat verweist auf V. 210:

And I wil into place go to loke, if I may speede.

Daß aber auch hier *into þe place* sprachlich nicht falsch wäre, zeigen CLR, die in der That den Artikel eingeschoben haben. Aber metrisch wäre der Artikel anstößig, was V. 213 ebensowenig der Fall ist, wie z. B. V. 203 *A champioun is in the place,* wo der Artikel durch alle Handschriften bezeugt ist.

V. 219:

Vp sterte the champioun raply and anoon.

Aehnlich V. 424:

And ladde him in to spence rapely and anon.

In beiden Fällen hat Skeat *rapely anoon* (bez. *anon*) geschrieben. An der ersteren Stelle steht *and* nur in H, an der zweiten auch in C: es liegt kein Grund vor, soviel ich sehe, von H abzugehn; vgl. z. B. V. 187 *smertely and skeet.*

V. 250. Um nicht zweisilbigen Auftakt annehmen zu müssen, will Skeat das in allen Handschriften überlieferte *he* an der Spitze des Verses streichen: aber man erreicht denselben Zweck mit der rein formellen Aenderung *comþ* statt *comeþ* oder *comes.*

V. 256. Der besiegte Preisringer sagt von Gamelyn nach H:

He is a lither mayster.

Skeat hat statt *a lither* geschrieben *our alther:* diese Lesart findet sich nur in C (*oure alther),* die anderen Handschriften bei Furnivall haben sämmtlich bloß *alther (alþer,* R *altther). oure* in C stammt also ganz gewiß von einem Schreiber her: wenn diese Lesart an sich noch so vortrefflich wäre, dürften wir sie nur dann in den Text nehmen, wenn weder die von H noch y möglich wäre. Mir scheint sie aber keineswegs besonders glücklich: an wen soll denn der Preisringer denken, wenn er sagt: „Er ist unser aller Meister?“ Gamelyn hat sich doch nur mit ihm gemessen; er könnte also nur sagen: „Er ist mein Meister“. Eher ginge die Lesart von y: „Er ist aller Meister“, nämlich aller Derjenigen, die etwa Lust haben könnten, an dem Ringkampf noch Theil zu nehmen. Ich halte aber *alther* für entstellt aus dem, was H bietet: namentlich ist die

Schreibung *altther* in R zu beachten; *a lither* konnte leicht als *altther* verlesen werden. Skeat freilich nennt *a lither* verderbt, ohne aber einen Grund anzugeben. Mir scheint diese Lesart ausgezeichnet zu passen. Der Freisasse höhnt V. 254 den am Boden liegenden Preisringer: „Dies ist jung Gamelyn, der dich dies Spiel gelehrt hat“, und, indem Jener die bildliche Redewendung ebenso fortsetzt, wie V. 274 eine andere, braucht er das Wort *mayster* mit Bezug auf *taughte,* also = Lehrmeister.

V. 258:

But I was neuere my lyf handeled so sore.

Skeat hat *in* vor *my* eingeschoben mit RhSP; aber, da *in* auch in CL fehlt, wird es auch in y nicht gestanden haben. Der temporale Accusativ *(my lyf)* ist hier ebenso richtig, wie z. B. bei Chaucer C. T. B 3369 *He thonked god and euer his lyf in fere Was he to doon amis.*

V. 300:

He sette foot on erthe, he bigan to flee.

Das zweite *he* steht nicht bloß in H, sondern auch in C: L allerdings hat *and* dafür, und dieselbe Lesart zeigen RhSP. Da es näher lag *and* statt *he* zu schreiben, als umgekehrt *he* statt *and,* wird man *he* wohl auch für y annehmen müssen. Gegen *he* scheint mir nichts vorzuliegen, und ich halte daher die Aenderung in *and* oder mit Morris in *and he* oder Wright *and fast* (er ändert stillschweigend) für überflüssig.

V. 328:

With moche myrth and solas, that was ther, and no cheste.

So nur H: in den übrigen Handschriften fehlt *myrth and* und *that.* Skeat hat *myrth and* nichtsdestoweniger aufgenommen, aber *that* läßt er weg, indem er meint, es sei *rather to be understood than expressed.* Aber woher soll man Das wissen? Die Handschriften, denen in dem ersten Halbvers zwei Wörter fehlen, sind doch auch für den zweiten die minder zuverlässigen Führer.

V. 351:

Forth com the false knight out of the selleer.

Hier liegt einer der wenigen Fälle vor, wo von der Lesart von H abzugehn ist, obgleich diese durch CL bestätigt wird: auch diese haben nämlich am Ende des Verses *sellere (selere).* Aber mit Recht hat Lindner, Engl. St. 2, 326, bemerkt, daß hier die Lesart von RhSP *solere* die richtige ist, da ja der böse Bruder sich nicht in

den Keller, sondern in ein Thürmchen geflüchtet hatte (V. 329). Wir müssen wohl aber annehmen, daß das falsche *selleer* statt *soleer* (vgl. Anm. zu Guy 4059 über den gleichen Fehler) schon in der Urhandschrift von Hy und dann auch in y stand, daß dann aber der Schreiber der gemeinschaftlichen Quelle von RhSP den Fehler bemerkt und richtig gebessert hat.[1]) Skeat hat an ihm ebenso wenig Anstoß genommen, wie Morris und Wright.

V. 360:

That my fader me biquath on his deth bed.

Außer H haben auch die anderen Handschriften *deth:* nur P hat *dethes,* und Skeat ist ihm gefolgt. Aber gegen *ón his déth béd* als zweiten Halbvers ist noch weniger einzuwenden denn gegen *ón his déth bédde* als erste Hälfte von V. 24, wo Skeat nicht ändert, obgleich hier P ebenfalls *dethes* zeigt. Alle Handschriften zeigen *deth* V. 66.

V. 365:

For of my body, brother, geten heir have I noon.

Die Stellung der Worte *geten heir* in H wird durch CL bestätigt. Skeat hat mit RhSP *heir geten* geschrieben. Aber gegen die beglaubigte Lesart läßt sich, soweit ich sehe, nicht das Geringste einwenden. Ich nehme übrigens die Cäsur zwischen *geten* und *heir* an, Skeat schon hinter *brother.*

V. 414:

I wol hold the couenant, and thou wil me.

So lesen alle Handschriften mit Ausnahme von C und h; denn das *fre,* das man in Furnivall's Abdruck von P in eckigen Klammern am Ende des Verses findet, ist, nach *A Temporary Preface to the Six-Text Edition* S. 88 zu schließen, ein Zusatz Furnivall's. h liest *and thou will helpe me,* C aber *and þou wil lose me.* Skeat hat die Lesart von C in den Text aufgenommen. Aber bei der Uebereinstimmung von RSPL mit H und der Nichtübereinstimmung von C und h, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß *lose* in C ebenso eine bewußte Aenderung, also Konjektur, ist, wie *helpe* in h oder Furnivall's *fre.* Aber ist denn überhaupt eine Aenderung nöthig? Würde es nicht auffallend sein, daß erst h und C und nicht schon die Vorlagen der beiden Gruppen oder gar schon y eine der vielen so naheliegenden Aenderungen gemacht haben sollten, wenn die

---

[1]) **So ist wohl auch V. 543 zu beurtheilen, wo *her awe* richtig sein wird, wie Skeat auch geschrieben hat: *her* fehlt HCL.**

Stelle nach der beglaubigten Lesart unverständlich sein sollte? Mir scheint sie vollständig in Ordnung, wenn man *the* vor *couenant* nicht als Artikel, sondern als Dativ des Personalpronomens (= *thee*) im Gegensatz zu *me* nimmt. Gamelyn verspricht Adam, sein Land mit ihm zu theilen, wenn er ihm helfen wolle. Dieses Anerbieten überwindet Adam's Bedenken, und er verspricht, unter dieser Bedingung (411 *vp swich a forward*) Alles für Gamelyn's Befreiung zu thun, was er könne. Und jetzt wird ihr Vertrag giltig durch die Erklärung Gamelyn's: „Ich werde dir Wort halten, wenn du es mir halten wirst." Ich skandire: *I wól hold thé couenánt, án thou wíl mé.* Mätzner's Wörterb. s. v. *covenant* belegt *holde* ohne Artikel mit mehreren Beispielen; vgl. Shakespeare's Cymbeline II, 4, 50 *If you keep covenant.*

V. 424 s. zu V. 219.

V. 430 s. zu V. 148.

V. 451. Skeat hat zwar im Texte *by seynte Charite,* wie alle Handschriften lesen, gelassen, sagt aber in der Anmerkung: *For by it would be better to read* for, *see* Charity *in the Glossary.* Im Glossar nun behauptet er, daß auch Ophelia im Hamlet IV, 5, 58 mit Unrecht *by Saint Charity* versichere, da es keine Heilige dieses Namens gebe. Die Kirche feiert aber den Märtyrertod der drei heil. Jungfrauen *Fides, Spes* und *Charitas,* der Töchter der *Sophia* oder *Sapientia* am 1. August. Siehe *Acta Sanctorum* ed. Boll. Aug. I. p. 164. Daß die von Hrotswitha in dem Drama Sapientia behandelte Legende auf einer Allegorie beruhen mag, ändert nichts an der Thatsache, daß *Charitas* ebenso, wie *Fides* und *Spes,* als Heilige verehrt wurde.

V. 456:

That is a good counseil ȝeuyng for the nones.

Das Verbalsubstantiv ist auch durch C *(yeuyng)* bezeugt. Wenn auch L hier in Uebereinstimmung mit RhSP das Partizipium *ȝiuen* giebt, so wird uns Das, da die Aenderung sehr nahe liegt, nicht abhalten können, die Lesart von HC für die ursprüngliche zu halten. Sprachlich scheint mir dagegen Nichts einzuwenden zu sein, aber, da die Cäsur nicht das Kompositum *counseil-ȝeuyng* trennen darf, so scheint *for the nones* allein als zweiter Halbvers zu kurz; denn man darf kaum *fór thé nónes* betonen. Ich vermuthe, daß eine Anrede an Adam weggefallen ist, und zwar, da *Adam* V. 455 steht, etwa *brother* (vgl. *brother Adam* V. 409 u. 450). Es konnte leicht von einem Schreiber weggelassen werden, der es auf Johann bezog.

V. 461:

And euer as they atte halle dore comen in.

So lautet der Vers nach allen Handschriften, und Skeat hat keinen Zweifel an der Richtigkeit der Ueberlieferung geäußert. Ich glaube aber, daß wir *atte halle dore* ebenso wenig durch die Cäsur zerreißen dürfen, wie V. 456 *a good counseil ȝeuyng.* Ich schlage vor *as they* in die zweite Vershälfte zu versetzen:

And ever, atte halle dore as they comen in.

Die Nachstellung von Fügewörtern ist im Mittelenglischen ja sehr häufig; vgl. *sik ther (that) he lay* V. 11. 21. 25. 33. 66; *my yonge sone that is* V. 38 u. s. w.

V. 512:

That he made him overthrowe and quyt him his dette.

Daß die Einschiebung eines *ne* (mit LP) überflüssig ist, habe ich bereits S. 127 zu V. 30 gezeigt. Die Stelle ist aber hier noch einmal zu besprechen, weil Skeat für das zweite *him* mit den übrigen Handschriften *hem* geschrieben hat. Es liegt wohl aber nur ein Versehen vor; denn entweder müßte Skeat beide Male *hem* mit Furnivall's Handschriften schreiben oder beide Male mit H *him.* Ich entscheide mich für das Letztere, da ja im Allgmeinen H ein zuverlässigerer Führer ist, als y; für den Sinn sind beide Lesarten gleich.

V. 531 s. S. 119.

V. 532:

Vs hadde ben better at home with water and breed.

Skeat hat mit CRhS *with* vor *breed*[1]) eingeschoben. Aber da die Lesart von H, welche auch die von LP ist, richtig sein kann, ist sie beizubehalten. Vgl. zu V. 61.

V. 550:

Tho bigan sone strif for to wake,
And the scherref aboute Gamelyn for to take.

So liest H in Uebereinstimmung mit den Handschriften bei Furnivall; es fehlt aber offenbar in dem zweiten Verse das Verbum, denn aus dem ersten läßt sich keines ergänzen. Skeat hat deshalb aus I und M vor *aboute* ein *com* (die Handschriften schreiben es *come*) eingeschoben. Er sagt aber selbst S. XXXI: '*The word* com, *sup-*

[1]) *breede* bei ihm im Reime auf *reed* ist wohl nur ein Versehen. Wright und Morris lesen *breed.*

plied in l. 550 from the two Cambridge MSS., should perhaps be wente.' Und in der That wüßte ich *com aboute* hier nicht recht zu erklären. Skeat's *wente aboute* ist wohl im Sinne von „ging daran" gemeint, aber ich kenne wenigstens keinen Beleg für *go aboute* mit folgendem Infinitiv (vgl. aber *wente about his marchandise* bei Mätzner, Wörterb. I 11 b) für die mittelenglische Zeit; bei Shakespeare freilich ist *to go about* mit Inf. ganz gewöhnlich. Wright und Morris haben *cast* (bezw. *caste*) hinter *aboute* ergänzt; aber ich kenne auch für *caste aboute* in dem hier erforderlichen Sinne keinen Beleg. Nun ist aber die ne. Redensart *to be about to* auch im Me. in etwas weniger abgeschwächtem Sinne „auf Etwas aus sein," „es auf Etwas abgesehen haben" ganz gewöhnlich; vgl. in unserem Gedichte V. 240 *Thou art faste aboute to brynge me adoun* und 785 *He was fast aboute ... to hyre the quest.* Vgl. Mätzner Gr.[2] II. 37; Wörterb. I. 11 b. Und so schlage ich vor, auch hier *was* vor *aboute* zu ergänzen.

V. 555. Vierundzwanzig junge Leute kamen zum Sheriff

and seyde, that they wolde
Gamelyn and Adam fetten away

Die Lesart von H *fetten away* wird bestätigt durch L *fette a weye*, theilweise auch durch C *fette be way.* Deshalb kann *fette by here fay*, wie Skeat nach RhSP geschrieben hat, nur eine willkürliche Aenderung sein. Die Lesart von HL giebt einen guten Sinn und ist metrisch ebenso unanstößig, wie V. 155 *brother iwys*, 317 *parten atwynne*, 580 *porter a gyle*, 625 *bothen in feere* u. s. w.

V. 598:

It wolde make mannes brayn to lien in his hood.

Skeat schiebt mit ChP *a* vor *mannes* ein: aber es kann ebenso fehlen, wie z. B. Poema Morale (Uebungsbuch [3] 56) 113:

Nis nan witnesse eal se muchel, se mannes aȝe heorte.

V. 603:

Adam sayde Gamelyn my reed is now this.

Ich habe absichtlich den Vers vorläufig ohne Interpunktion gelassen. Skeat hat mit Furnivall's Handschriften geschrieben:

Adam sayde to Gamelyn: 'my reed is now this.

Und die Möglichkeit, daß *to* in H weggefallen sein kann, muß man natürlich zugeben. Aber die Ueberlieferung in H giebt doch ganz denselben Sinn, wenn man interpungirt:

Adam seyde: 'Gamelyn, my reed is now this.

Mit Unrecht läßt Morris die vorhergehende Rede Gamelyn's mit V. 603 fortgesetzt sein:

Adam,' sayde' Gamelyn, 'my reed is now this.

So hat auch schon Wright interpungirt, der aber V. 601 f. weggelassen hat.

V. 609 s. S. 119.

V. 704:

And al his good reued and his men schent.

Die Lesart von H wird durch CL bestätigt. Skeat hat mit RhSP *alle* vor dem zweiten *his* eingefügt, aber eine Aenderung ist nicht nöthig.

V. 712. Gamelyn bedauert, daß er seinem Bruder, als er ihn das erste Mal schlug, nicht gleich den Hals gebrochen:

That I ne hadde broke his nekke, tho his rigge brak,

„als sein Rücken brach." Dagegen ist nichts einzuwenden; auch V. 537 *A litel aboue the girdel the rigge bon tobarst* ist *the rigge bon* Subjekt; vgl. auch V. 304. Deshalb braucht man nicht mit Skeat hinter *tho* aus y ein zweites *I* einzuschieben.

V. 713. Skeat hat im Text die Lesart von H beibehalten, bemerkt aber in der Fußnote, daß ihm die von h besser scheine; doch da alle anderen Handschriften mit H übereinstimmen, dürfen wir in der Abweichung von h Nichts, als eine willkürliche Aenderung, sehen.

V. 808:

He seyh there stonde lordes gret and stoute.

So alle Handschriften mit Ausnahme von C, in welcher noch *boþe* hinter *lordes* steht. Skeat, der es in seinen Text aufgenommen hat, läßt damit den zweiten Halbvers anfangen. Aber da *boþe* nicht beglaubigt ist, ziehe ich es vor, die Cäsur hinter *stonde* anzunehmen; auch könnte man allenfalls *gréte ánd stóute* betonen.

V. 816:

He schal it abegge, that broughte thertoo.

Das Vergehn, dem hier Strafe angedroht wird, ist die Behandlung Sir Ote's, der nach V. 814 in der Berathungshalle gefesselt steht. Die Ueberlieferung in H enthält ohne Zweifel einen Fehler, da das leidende Objekt zu *broughte* fehlt. Die anderen Handschriften zeigen alle als solches *it* und zwar fünf vor, L aber hinter dem Verbum. Darnach wird y *it* vor *broughte* gehabt haben: Skeat aber hat es mit L hinter dem Verbum ergänzt. Da sich H und y

gegenüber stehn, so fragt es sich, ob *it* in y nicht vielleicht erst eine Konjektur ist. Mir kommt der Ausdruck „der es dazu (so weit) gebracht“ nicht gerade sehr treffend vor. Deshalb möchte ich meinen, daß Wright's stillschweigend in den Text aufgenommene, dann auch von Morris gebilligte Konjektur *that broughte him thertoo* ihre Berechtigung hat: „der ihn (Ote) dazu (so weit) gebracht hat“.

V. 826:

For I wil be iustice this day domes to deme.

So H und alle Handschriften bei Furnivall. Skeat hat aber aus M die Konjektur *for* hinter *domes* aufgenommen. Eine Konjektur könnte nur aus metrischen Gründen nothwendig scheinen: aber wir finden viele gleichgebaute zweite Halbverse; s. zu 555.

V. 835:

Right, there the iustice sat in the halle.

So lesen alle Handschriften mit Ausnahme von r, das hinter *there* ein *as* zeigt, das Skeat in seinen Text aufgenommen hat. Es ist dies aber, da selbst die r nächstverwandten Handschriften CL es nicht haben, offenbar eine willkürliche Aenderung eines späteren Schreibers, dem das relative *there* (vgl. Skeat's Anm. zu V. 23) vielleicht zu alterthümlich war.

V. 843:

And the iustice bothe, that is iugges-man.

So H, während die anderen Handschriften, denen Skeat folgte, hinter *is* ein zweites *the* zeigen und außerdem *iugge* (RhP *iuge*) ohne *s*. Aber der Artikel ist ebenso wenig nöthig, wie z. B. in V. 826 *I wil be iustice this day.* Und, was *iugges man* anbelangt, so braucht dies kein Schreibfehler zu sein, sondern kann eine Analogiebildung sein, vielleicht zunächst veranlaßt durch *domes man;* vgl. nhd. *jägersmann.*

V. 850. Der Richter will trotz Gamelyn's Aufforderung nicht seinen Sitz räumen,

And Gamelyn cleuede his cheeke-boon.

So liest H und las gewiß auch y: nur h hat *in haste* hinter *Gamelyn* eingeschoben, und Skeat ist ihm darin gefolgt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dies nur eine Konjektur ist. Es fragt sich zunächst, ob eine Aenderung überhaupt nöthig ist. Ich glaube daß man *hís chéeke-bóon* betonen und daher *cleuede* noch in die erste Vershälfte ziehen kann, so daß der Vers metrisch genügt. Sollte dies aber nicht der Fall sein, so wäre jedenfalls eine andere

Ergänzung zu suchen, als sie h bietet, da in dem Denkmal weder *in haste* noch überhaupt *haste*, sei es Substantiv oder Verbum (nur P hat *hast* für *loke* V. 581 geschrieben) vorkommt.

V. 864:

Er he wiste, which they were, he thoughte ful longe.

Die Lesart von H wird durch C und L bestätigt, während r als zweiten Halbvers *itt þoughte hym to longe* und RhP *him þoght ful long* geben. Skeat hat die letztere Lesart in den Text aufgenommen, aber es ist kein Grund vorhanden, von HCL abzugehn. Dieselbe Konstruktion finden wir bei Shakspere Lucrece 1359 *But long shee thinkes till he returne againe.* Rom. IV, 5, 41 *Haue I thought long (loue Q_2) to see this mornings face, And doth it giue me such a sight as this?*

Was die Angabe der Varianten anbelangt, so möchte ich es für wünschenswerth bezeichnen, daß Skeat in einer neuen Auflage regelmäßig bemerken möchte, wenn y oder eine der beiden Gruppen anders liest, als H. Es ist gewiß wichtiger zu erfahren, daß z. B. V. 1 *a talkyng* nur in H steht, als daß in V. 7 P *brether* statt *bretheren* liest: die formellen Varianten würden nach meiner Ansicht eine bedeutende Verminderung vertragen und so Platz machen können für Sinnvarianten.

IV.

Ehe ich zu den wenigen erklärenden Bemerkungen komme, die ich zu einzelnen Stellen zu machen habe, will ich eine von der Skeat's abweichende Auffassung des Namens *Gamelyn*[1]) zu rechtfertigen suchen.

'*The name Gamelyn*', setzt Skeat S. VIII f. auseinander, '*can hardly be other than gamel-ing*[2]), *the literal meaning of which is*

[1]) Daß der Name noch jetzt vorkommt, zeigt Skeat; aber er ist älter, als das Gedicht; denn *Gamelin*, Bischof von St. Andrews, war Kanzler von Schottland am Anfang der Regierung Alexanders III. (1249). Lindner E. St. 9, 111 weist auf *Gamlin* mit dem Tone auf der letzten Silbe als Familiennamen in Rostock und als Namen eines mecklenburgischen Dorfes hin. Der Familienname stammt wohl vom Ortsnamen, der übrigens in Ritter's Geogr.-statist. Lexikon (ed. Lagai, 1883) *Gammelin* geschrieben wird, und dieser ist slavisch. Kollege Brückner war so freundlich, mir mitzutheilen, daß er bereits 1219 in der Schreibung *Chemelin* urkundlich vorkommt.

[2]) Skeat hätte auf das ahd. Patronymicum *Gamalinc* hinweisen können; Grimm, Wörterb. 4, 1, 1212 s. v. *gammelmatt.* Vgl. auch die Ortsnamen *Gamling* in Steiermark und Krain.

son of the old man.... The name is extremely appropriate, becau Gamelyn is evidently considered as being the son of his father's c age, and considerably younger than his brothers'. Wenn *Gamel* für *Gamelyng* stände, so wäre eine Entstellung eingetreten, der Grund nicht recht einzusehen wäre. Außerdem dürfen wir ei solche Entstellung doch nur dann annehmen, wenn wir sonst g keine befriedigende Erklärung zu geben im Stande sind. Dies Fall scheint mir aber bei *Gamelyn* nicht vorzuliegen. Ich se nicht ein, warum man *Gamelyn* nicht erklären soll, wie *Orrm* *Berardin* (Anmerkung zu Guy 9529), also wie die frz. Nam *Colin, Gérardin, Girardin, Jupin, Justin, Paulin, Perrin, Perro* u. s. w. (E. Etienne, *De deminutivis ... in francogallico sermc nominibus*, Paris 1883, S. 66). Das *i* ist dann lang, während bei der Skeat'schen Erklärung kurz sein müßte, und dafür sche auch der Umstand zu sprechen, daß der Name nur ein einzi Mal mit einem Worte, das kurzes *i* hat, gebunden ist (462: *i* neun Mal aber mit Wörtern, deren *i* lang ist (113. 375. 539. 87 *myn;* 226: *Martyn;* 315. 607: *wyn;* 552: *fyn* Sb.; 682: *fyn* Adj *Gamelyn* ist darnach nicht Patronymicum, sondern Koseform v einem Namen, den in England in der starken Form *Gamal* Hruschk zur ags. Namensforschung, Prag 1884, S. 45 aus dem 11. Jah hundert belegt hat (vgl. auch *Gamelis filii Orm* Florentii Wigo niensis Chronicon ed. Thorpe I 223), der aber auch in der latin sirten schwachen Form *Gamelo*[1]) vorkommt. Die Form *Gam* und das späte Vorkommen des Namens weisen wohl auf alt *gamall* (vgl. auch *Gamalson* bei Hruschka), und auch *Gamelo,* w der Sohn eines *Carl* (= altn. *Karl)* heißt, ist gewiß altn. *Gam* Doch ist die Möglichkeit nicht zu leugnen, daß der Name *Gamel* fertig aus Frankreich eingedrungen sein könnte.[2]) Uebrigens da man unter keinen Umständen annehmen, daß der Dichter wußt daß dem Namen ein Wort mit der Bedeutung „alt" zu Grunde la Das ae. Wort *gomel, gamel,* war auf die Dichtersprache beschränk und selbst dem skandinavischen Einfluß ist es nicht gelungen, anders, denn in Eigennamen, wieder zu beleben: der mittelenglisc

[1]) Reginald (Ende des 12. Jhdts.), Vita Godrici S. 421 § 517 *Vir quida maturae aetatis Gamelo nomine, filius Carl de Iggetune.*

[2]) Ich finde allerdings bei Lorédan Larchey, Dictionnaire des noms n *Gamel* angeführt. Vgl. *Geoffrey Gamel* (14. Jh.) und *William de Gamel* (13. Jh Turner and Coxe, Calendar of Charters and Rolls preserved in the Bodleian I brary S. 653 und 84.

Sprachschatz kennt es nicht mehr. Wenn ferner Skeat (S. IX f.) nach dem Vorgange Anderer *Gamelyn* mit *Gandeleyn* und *Young Gamewell*, Personen, die in Robin-Hood-Balladen vorkommen, identifizirt, so muß ich bemerken, daß mir Dies bei der geringen Aehnlichkeit der Schicksale der Personen[1]) und da ja doch auch die Namen nur ähnlich klingen, nicht ähnlich sind, allzu kühn vorkommt.[2])

V. 4. Von dem Vater Gamelyn's heißt es:

He cowde of norture ynough and mochil of game.

Diesen Vers umschreibt Skeat: *He was sufficiently instructed in right bringing up, and knew much about sport.* Aber ich glaube, daß der Dichter den Ritter nicht als einen guten Erzieher, sondern als selbst gut erzogen bezeichnen wollte. Man vgl. As You Like It II, 7, 97: *Yet am I inland bred, And know some nourture.*

V. 43. Lindner Engl. St. 9, 112 vermißt mit Recht eine Erklärung dieses Verses, der ihm in Verbindung mit V. 45 keinen rechten Sinn zu geben scheint. Nach V. 43 haben die Ritter die Absicht, Alles einem Einzigen zu geben, nach V. 45 theilen sie aber das Erbe in zwei Theile. Ich erkläre mir diesen scheinbaren Widerspruch so, daß ich annehme, der Dichter versteht *thought* V. 43 als „die eigentliche Absicht“, die sie, weil sie Widerspruch gegen dieses radikale Verfahren, nur den Aeltesten erben zu lassen, seitens des Vaters befürchten, nicht erst ins Werk zu setzen versuchen: sie hoffen aber, da Gamelyn noch so jung ist, wenigstens diesen von der Erbschaft ausschließen zu können, und so theilen sie das Erbe in zwei Theile.

V. 82. Gamelyn stand eines Tages in seines Bruders Hof

And bygan with his hond to handlen his berde.

Wenn Skeat zu diesem Verse bemerkt: *To handle his beard, i. e. to feel, by his beard, that he was of full age,* so hat er sich wohl zu dieser Erklärung durch die entsprechende Stelle bei Lodge, die er anführt, bestimmen lassen, und er hat mehr in das Gedicht hineingelegt, als es enthält. Der Dichter will hier gewiß nicht Gamelyn „auf eine wunderbare Art“, wie sich Delius Jahrbuch VI

---

[1]) Ward, Catalogue I 516 bemerkt bei Erwähnung der Ballade 'Robin and Gandeleyn': *The two principal names are perhaps derived from those of Robin Hood and Gamelyn . . . ; but there seems to be no further connection between the personages, except that they are all forest outlaws.*

[2]) Vgl. auch Fricke in Herrig's Archiv 69, 328.

229 ausdrückt, die Entdeckung machen lassen, daß er erwachse ist, sondern will den Lesern in echt epischer Weise Gamelyn a bebärtet vorführen, indem er ihn nachdenklich sich den Bart stre chen läßt: *bygan* steht natürlich auxiliar.

V. 116. John befiehlt seinen Leuten, Gamelyn zu schlage damit er ein ander Mal besser antworten lerne. Da erklärt Gamely

And if I schal algate be beten anon,
Cristes curs mot thou haue, but thou be that oon.

Skeat meint, daß der dunkle letzte Halbvers vielleicht bedeut solle: *unless* thou *art the one* (*to be also beaten*). Er fügt da hinzu: *We might now say, 'if I am to be beaten, perhaps you u be the one to feel it most'.* Ich glaube aber, daß er da Etwas e gänzt, was der Dichter nicht hätte unausgedrückt lassen könn Auch hätte dann Gamelyn die Verwünschung wohl nicht geg John gerichtet, sondern gegen sich selbst, wie etwa V. 650 f. I glaube daher, daß Das, was hinter den Worten „wenn du nic Derjenige bist" dem Leser zu ergänzen überlassen wird, ist „d mich schlägt". Gamelyn geht ja davon aus, daß er unter alle Umständen geschlagen werden soll: er will sich dann allenfall noch die Züchtigung durch den älteren Bruder, nicht aber durc dessen Leute gefallen lassen.

V. 141. Skeat bemerkt nicht, daß *mot* hier in präteritalen Sinne gebraucht wird: RhSP haben dafür sogar *moste;* aber es is bei HCL zu bleiben, da Mätzner Sprachproben I, 302, Anm. zu V. 182 den gleichen Gebrauch von *mot* anderweitig belegt hat.

V. 338. Die Gäste, die Gamelyn wider den Willen seine Bruders in dessen Haus gebracht, verlassen ihn am achten Tage er bittet sie zwar noch länger zu bleiben, allein sie sagen: „Nein'

But bitaughte Gamelyn god and good day.

Skeat bemerkt, daß *bitaughte* in doppeltem Sinne gebraucht se *they commended Gamelyn to God's protection, and bade him good da* Darnach versteht Skeat *bitechen* zuerst im Sinne von „übergebe anempfehlen", dann in dem von „bieten" und somit auch *Gamelyn,* s fern *god* dabei steht, als Accusativ und, sofern es zu *bitaughte good da* gehört, als Dativ. Ich halte Dies für eine sprachwidrige Annahm *god* und *good day* müssen derselbe Kasus sein, und, da *god* nur Dati sein kann, muß auch *good day* Dativ sein. Wir können die Stell wohl so übersetzen, wie Skeat sie paraphrasirt hat, aber zu e klären scheint sie mir anders. Ich nehme an, daß in der Reden art noch ein Rest germanischen Heidenthums steckt; vgl. Grim

Myth.[3] 706, wo auch die Stelle aus dem altenglischen Runenliede angeführt wird, an welcher der Tag „Gottes Bote“ genannt wird *(dryhtnes sond).* Sowohl wegen der hier angenommenen Personifikation, als auch wegen der Verbindung von *god* und *good day* vgl. man Karlmeinet ed. Keller 7, 41 (S. 11) *Ze eme seluer hey stillichen sprach*: 'God ind der gode dach *En moessent nummer me gegeuen, Dat ych beneme eme syn leuen*' und 65, 55 (S. 95) *Hey antworde Kayphas ind sprach:* '*Here,* god ind der gode dach *Mussen uch ummer lonen*'.[1]) Wenn die Auffassung, die ich für unsere Stelle vorschlage, richtig ist, müssen wir Ipomydon 567 *They toke leve and wente her way And bytaught the lady gode day* wohl auch *gode day* als Dativ fassen.

V. 347—350. Lindner Engl. Stud. 9, 112 ist der Ansicht, daß diese Verse „entweder als unecht auszuscheiden oder als Parenthese aufzufassen“ seien: „die Fortsetzung der mit V. 346 unterbrochenen Erzählung“ finde sich erst in V. 351. Die Verse für unecht zu halten, sehe ich gar keinen Grund, und auch als Parenthese sind sie nach meiner Ansicht nicht zu fassen, da sie nichts Nebensächliches enthalten. V. 345 f. sagt uns der Dichter zurückgreifend, daß der ältere Bruder während des von Gamelyn gegebenen Festes Rache brütete. Er fährt dann fort: die Gäste sind jetzt weg, Gamelyn steht allein. Wir ahnen nun, daß der böse Bruder Rache zu nehmen versuchen wird, und so deutet uns denn auch der Dichter, ehe er erzählt, wie ihm die Rache gelungen ist, kurz an, daß sie ihm gelungen ist.

V. 373. Der älteste Bruder redet Gamelyn vor, er habe, als dieser den Eintritt in sein Haus erzwang, geschworen, ihn an Händen und Füßen zu binden. Es heißt da:

I swor in that wraththe and in that grete moot.

Skeat erklärt *moot* durch *meeting, assembly, concourse of people* und denkt an die Begleiter Gamelyn's, da dieser von dem Ringkampfe zurückkehrte. *Moreover,* fährt Skeat fort, *the word* moot *was especially used of an assembly of men in council, like our modern* meeting. *Thus Sir Johan expresses that he had made a fixed deliberation, as if the meeting of chance-comers had been really one for the*

---

[1]) Vielleicht ist *der guote suntach* in Ezzo's Gesang I, 11 (vgl. Müllenhoff und Scherer, Denkm. S. 372) auch noch ein verchristlichter Nachklang? Vgl. auch Hochzeit (Karajan, Deutsche Sprachdenkmale des 12. Jahrhunderts S. 27 f., besonders *Sît uns sô minnet der tach, Der uns wol gehelfen mach, Engegen dem schulin wir ouf stân).*

transaction of business. Still, the use of the word is not very happy. Ich halte diesen Versuch, die Stelle zu erklären, für mißlungen. Es wundert mich aber, daß Skeat nicht bei *moot* an die Bedeutung „Streit“ (s. Stratmann und Halliwell s. v. und *motien* bei Stratmann) gedacht hat: „in jenem großen Streit“ (den wir mit einander hatten) ginge jedenfalls eher an, als was Skeat ausgedacht hat. Aber auch Das scheint mir nicht treffend. Die Schreiber mögen es wohl so verstanden haben, aber in der Urhandschrift wird *moot* wohl nur dem Reime mit *foot* zu Liebe so geschrieben worden sein und für *mood* 'Zorn' gestanden haben. Der Reim *mood*: *foot* ist einem Dichter, der *wyt: bet, sire: here* (222), *gate*: *skape* bindet (S. XXVII. Lindner E. St. 2, 107), wohl zuzutrauen. Was die Schreibung anbelangt, so vgl. *hire* statt *here* V. 222 in HCLP. Wegen der Verbindung der beiden Synonyme *wraththe* und *mood* vgl. Pater Noster (Old English Homilies ed. Morris I 67) 215 *forȝif þi wređđe and þi mod.*

V. 392. Für *party* in diesem Vers wird im Glossar[1]) s. v. als Bedeutung *party, person* gegeben. Der Vers lautet:

Now I haue aspied, thou art a party fals.

Ich weiß nicht, ob das Wort diese jetzt ja sehr gewöhnliche Bedeutung im 14. Jahrhundert schon hatte. An unserer Stelle ist aber *a party* ohne Zweifel = „theilweise“, „einigermaßen“, daher dann litotetisch (zu Guy 9814) = „recht“, „sehr“ zu nehmen. Vgl. Piers the Plowman B 15, 17 = C 17, 168 *Ich am Cristes creature ... And in Cristes court yknowe and of hus kynne a partye.* Skeat erklärt hier *a partye* selbst richtig als '*partly*'. Ferner Handlyng Synne 5722 (Spec. of E. English II, 5, S. 55) *Whan he hadde ful long grete And a party þerof began lete.* Pricke of Conscience 2334 (ebenda II, 10, S. 123) *Bot I wille shew yhow a party, Why þai er swa foul and grisly.*

V. 618. Skeat ist auf eine Behauptung nicht eingegangen, die Lindner E. St. 2, 110 zu begründen gesucht hat. Dieser meint

[1]) Für die nächste Auflage erlaube ich mir hier noch den verehrten Verfasser des Büchleins auf die folgenden kleinen Versehen in seinem Glossar aufmerksam zu machen. '*A.S. fleáh*', sofern es = *fley, fled* ist (S. 53 b), kommt von '*fleón*', nicht von '*fleógan*', es ist deutsch *floh*, nicht *flog*. Unter *flowe* ist das Prät. Pl. *flugon* statt des Pz. *flogen* angeführt und abermals '*fleógan*' statt '*fleón*'. Unter *igo* wird ne. *ago* = *A.S. ofgán*' gesetzt statt dem richtigen (auch von Skeat in seinem Etymol. Dictionary angegebenen) '*ágán*': '*ofgán*' bedeutet „verlangen“. Unter *saugh* lies *seah* statt *séah*, unter *swore* lies *swerian* statt *sweran.*

ämlich, daß zwischen V. 617 und 618 eine größere Lücke anzuehmen sei: „Es fehlt eine Beschreibung davon, wie Gamelyn und dam lange Zeit im Walde umhergeirrt und Nichts zu essen geunden hätten. Daraus erklärt sich auch, daß im Lansdowne-MS. '. 618 steht *And Adam spencer loked right ill,* während die anderen Iandschriften *liked this ill* bieten. Die letztere Lesart würde ohne ie Annahme einer Lücke keinen Sinn geben. Es heißt nämlich . 617 *Gamelyn into the wood stalkede stille* — Das mußte dem dam gefallen, denn er selbst hatte ja den Vorschlag gemacht, in en Wald zu fliehen. Daher erklärt sich auch erst ihre Freude, ie *outlaws* zu finden, und die erste Bitte, welche sie an Letztere chten, ist um Essen und Trinken, V. 675. Ehe sie in den Wald ohen, hatten sie Nahrung zu sich genommen, cf. V. 608, es mußte lso geraume Zeit vergangen sein, ehe sie so hungrig werden onnten; aber die Schilderung ihrer Wanderung im Walde und ırer hilflosen Lage fehlt eben, sodaß wir hier eine größere Lücke ı allen Handschriften annehmen müssen". Diese Lücke würde ann auch H haben. Aber Lindner ist bei seiner Auseinanderetzung von einer schlechten Lesart ausgegangen. Er nimmt an, laß gegenüber der Lesart von L *loked right ill* die andern *liked his ill* haben, und findet dann, indem er *this* auf den vorhergehenden Vers bezieht, allerdings mit Recht Etwas, was der Dichter unmöglich beabsichtigt haben kann. Aber *liked this ill* ist nur die Lesart von h: RSPC haben für *this* das auch durch L bezeugte *right,* in H steht das synonyme *ful.* Und so sehe ich wegen V. 618 keinen Grund zur Annahme einer Lücke. Was dem Adam nicht gefällt, braucht nicht im Vorhergehenden ausgesprochen worden zu sein, da es aus seinen unmittelbar folgenden Worten klar hervorgeht: „Nun sehe ich, es ist lustig, Ausgeber zu sein, daß es mir lieber wäre, Schlüssel zu tragen, als in diesem wilden Walde umherzugehn, um mir die Kleider zu zerreißen." Warum Adam jetzt gern noch Ausgeber wäre, und für wen er die Schlüssel gern gebrauchen würde, darüber kann kein nachdenkender Leser im Zweifel sein. Und so kommt auch die Bitte an die Friedlosen V. 675 durchaus nicht unerwartet. Zwischen dem Verlassen des Hauses nd der Zeit, zu welcher V. 618 ff. spielt, kann man sich eine eliebig lange Frist verstrichen denken. Bei der die Nebensachen ur kurz andeutenden Darstellungsart der Dichtung darf die Kürze ier nicht überraschen.

V. 714 f. Nachdem Gamelyn für friedlos erklärt worden, wer-

den seine Leute schlecht behandelt; Abgesandte von ihnen klagen ihm Das, und er verspricht ihnen:

'I wol ben atte nexte schire, haue god my lyf,'

und sofort wird auch weiter erzählt:

Gamelyn came wel redy to the nexte schire,
And ther was his brother bothe lord and sire.

Er tritt kühn in die Versammlungshalle und giebt sich durch Abnahme seiner Kopfbedeckung zu erkennen. Skeat nun erklärt V. 714: '*I will (soon) be in the next shire*', *i. e. I will soon come to the adjoining county.* Aber vorher ist nirgends erzählt worden, daß der Wald, in welchen Gamelyn mit Adam geflüchtet, in der nächsten Grafschaft lag. Auch würde man ein Adverbium der Zeit, wie es Skeat für seine Uebersetzung nöthig schien, auch schon im Urtext erwarten. Endlich glaube ich, daß es dann nicht *atte nexte schire,* sondern *in the nexte schire* heißen würde. Ich meine, wir dürfen auf Grund dieser beiden Stellen für *schire* eine Bedeutung ansetzen, die ich sonst freilich nicht nachweisen kann.[1]) Ich nehme *schire* = ae. *scîrgemôt,* später *schire moot* „Grafschaftsversammlung"; jedes Jahr fanden mindestens zwei solche Versammlungen statt (Gneist, Engl. Verfassungsgeschichte S. 6. 47. 144); *next* ist natürlich temporal zu fassen. Wegen dieser Erklärung kann ich mich, abgesehen von dem Zusammenhang, der mir jede andere auszuschließen scheint, noch darauf berufen, daß das lateinische *comitatus,* mit dem ja *schire* häufig übersetzt wird, auch auf englischem Boden in dem Sinne vorkommt, den ich hier für *schire* annehme; s. Ducange, besonders die Stelle aus den Gesetzen Robert's I von Schottland: *et ad hoc probandum invenerit plegium ad proximum comitatum seu ad proximam curiam* und aus den Gesetzen Heinrich's I: *qui secundum legem submonitus a iustitia regis ad comitatum venire supersederit.*

V. 782. Während Gamelyn friedlos war, ging es nur der Geistlichkeit schlecht:

On hem left he no thing, whan he might hem nom.

---

[1]) Man könnte vielleicht glauben, daß die ae. Glosse bei Wright-Wülcker I 117, 27 *comitia wyrdsciras* geltend gemacht werden kann oder *comitia wyrþsciras,* wie die vor Kurzem aufgetauchte zweite Handschrift dieses Glossars liest (s. Thompson, British Archæological Association, 1885, S. 148). Aber auffallend ist hier die Endung *as,* und, wenn man Junius' Abschrift ansieht, die uns die eine Handschrift ersetzen muß, so findet man hier nicht *wyrdsciras,* sondern das richtige *wyrdscipas;* vgl. bei Wright-Wülcker I 206, 31 *comitiorum dies, honorum die ardagas uel weordungdagas* (l. *weordungdagas*) [s. Anglia VIII, 450].

Skeat s. v. *nom* erklärt diese Form hier als *error for 'nim'*. Aber der Dichter ist doch kein solcher Stümper, daß man annehmen dürfte, er hätte bloß des Reimes wegen *nom* statt *nim* gesagt. Auch bei Schorham finden wir Präsensformen dieses Verbums mit *o* durch den Reim gesichert; vgl. Mätzner, Sprachpr. I. 261, 80 nebst Anm. Ich glaube, *nomen* ist durch *comen* veranlaßt, wie umgekehrt *cam* durch *nam*.

V. 885. Den bösen Bruder trifft endlich die verdiente Strafe:

He was hanged by the nekke and nouȝt by the purs.

Skeat bemerkt hierzu: *This seems to mean, 'he was rewarded by being hanged by the neck, instead of having a purse hung at his girdle'. Thus Chaucer's Frankeleyn had a silken purse at his girdle.* Ich halte eine solche Erklärung nach dem Wortlaut des Verses für unmöglich; gegenüber *hanged by the nekke* kann *hanged by the purs* doch nicht heißen „behängt mit der Börse“ oder gar „einer Börse“. Nach meiner Ansicht ist nicht an die Schilderung des Frankeleyn im Prolog zu den Canterbury Tales zu erinnern, sondern vielmehr an die des Somonour, nämlich an V. 657 *For in his purs he shold ypunysshed be* und V. 658 *Purs is the ercedekenes helle.* Wie bei Chaucer die Börse scherzhaft als Hölle bezeichnet wird, so deutet der Dichter des Gamelyn an, daß vornehme Uebelthäter, die ebenso wie John verdienten, gehängt zu werden, oft mit einer Geldstrafe davon kämen: anstatt am Halse werden sie eben nach seinem humoristischen Ausdruck an der Börse aufgeknüpft.

V. 889:

They made pees with the kyng of the best assise.

Skeat umschreibt den zweiten Halbvers durch *in the truest court of justice.* Ich glaube aber, daß *assise* hier nicht den Sinn von „Gericht“ hat, sondern nur den von „Art“. Ebenso nehme ich das Wort V. 870. Vgl. auch V. 544 *Alle the seruants serued hem of the beste lawe.*

Wir sind leicht geneigt, alle früheren Behandlungen von Stoffen, denen dann später Shakespeare's dichterischer Zauberstab die Gestalt, wie es uns vorkommt, für alle Zeiten verliehen hat, in demselben Lichte zu sehen, in welchem Shakespeare selbst die Schilderungen alles Schönen erschienen sind, die er in der „Chronik der

Vergangenheit" las;[1]) überall erblickte er nur ein schwaches Vorempfinden Dessen, was sein Freund voll und ganz besaß.

> So ist ihr Lob ein Ahnen nur von dir,
> Nur eine Prophezeiung unsrer Zeit.[2])

Und in der That haben auch nur wenige der hier in Betracht kommenden Erzeugnisse der „alten Feder"[3]) ihre eigene Bedeutung; aber zu den Ausnahmen, die man anerkennen muß, gehört gewiß die Erzählung von Gamelyn, und so hoffe ich auf Verzeihung dafür, daß ich soviel Raum für ein „altes Lied"[4]) verbraucht habe, welches nur die mittelbare Quelle von As You Like It ist.

---

[1]) Sonett 106: *When in the chronicle of wasted time I see descriptions of the fairest wights* u. s. w.

[2]) V. 9 f.: *So all their praises are but prophecies Of this our time, all you prefiguring.* Oben nach Gelbcke.

[3]) V. 7 *their antique pen.*

[4]) V. 3 *old rhyme.*

Die beiden Veroneser, als Bühnenstück.

Von

Gisbert Freiherrn Vincke.

Shakespeare's Komödie The Two Gentlemen of Verona ist ine seiner frühesten Arbeiten, aber gerade als solche nimmt sie nsere besondere Theilnahme in Anspruch. Die leichten Linien er Charakterzeichnung lassen immerhin eine Meisterhand erkennen; er flüchtige Witz flattert nicht blos ziellos dahin, er bahnt sich chon den Weg zur Tiefe des Humors; das lose Gefüge der Handıng fesselt doch durch geschickte Anordnung — bis romantische Villkür mit dem übereilten Schluß hereinbricht. Sodann bemerken vir, wie Motive und Situationen dieser Jugendarbeit in reiferen Verken des Dichters mehrfach wiederkehren: das Verzeichniß der Freier und ihre Beurtheilung (I, 2) bringt der Kaufmann von Venedig an gleicher Stelle (I, 2), mit gleicher Einleitung, nur laß die Zofe da Buch führt, die Herrin kritisirt; Proteus springt ab als Liebhaber von Julia zu Silvia — wie Romeo von Rosalinde zu Julia; Lanze's Monolog (II, 3) erhält sein unverkennbares Gegenstück im Monolog Lanzelot Gobbo's (Kaufmann von Venedig II, 2); das Ständchen des verschmähten albernen Liebhabers (IV, 2) erscheint auch im Cymbelin (II, 3); endlich hob Carriere hervor[1]), „daß Julia, ähnlich wie Viola, in Was Ihr wollt (I, 5), als Page gegen ihr eignes Interesse um Silvia für Proteus wirbt" (IV, 4). Ein besonderes Gefallen fand Shakespeare an dem Ringe: das kommt hier zum Ausdruck II, 2—V, 4; später verwerthen ein Spiel mit dem Ringe: Was Ihr wollt (I, 5—II, 2); ebenso der Kauf-

---

[1]) Jahrb. VI, 367.

mann von Venedig (IV, 1. 2—V, 1), und Shylock legt schmerzlichen Werth auf Lea's Ring mit dem Türkis, den er nicht für einen Wald voll Affen weggegeben hätte (III, 1); im Cymbelin gilt ein Ring als Preis der Wette zwischen Posthumus und Iachimo (I, 4—II, 4); die ernstere Lösung des dramatischen Knotens knüpft sich an den Ring in Ende gut, Alles gut (IV, 2—V, 3), an den Armring im Cymbelin (II, 4—V, 5).[1])

Das überstürzte Abschließen unserer Komödie führt noch zu einer peinlichen Ueberraschung. Der ehrliche, ritterliche Valentin beschützt seine Silvia, welche dem Verbannten gefolgt war, gegen rohe Gewaltthat des nichtswürdigen Proteus, er brandmarkt diesen als „treulosen Freund"; Proteus nennt sich, „vernichtet durch Schuld und Scham, einen reuigen Sünder" — weil ihm eben nichts Anderes übrig bleibt, und Valentin — ist damit befriedigt, versöhnt; er überläßt ohne Weiteres dem Verräther die geliebte Silvia, welche Das schweigend hinnimmt, wiewohl sie Jenen verabscheut. Gervinus findet diese Entwickelung „sehr fein angelegt, voll treffender Charakterzüge und sehr aus einem Guß".[2]) Er steht allein mit seinem Urtheil; Andere versuchen wenigstens den psychologischen und dramatischen Fehlgriff zu entschuldigen. Die Frage drängt sich auf: Wie kam der Dichter zu solchem Frevel an dem Stück, an sich selbst? Folgte er etwa schon hier genau und allzugenau seiner Quelle — was ja demnächst öfter geschah? Aber die einzige bisher bekannte Quelle — Felismena's Geschichte in Montemayor's spanischem Schäferroman La Diana — kennt weder Valentin noch Silvia, sie berichtet nur von den Abenteuern Julia's (Felismena's) und ihres Proteus (Felix). Dadurch wäre die Benutzung noch einer andern Novelle oder Komödie nicht ausgeschlossen — eher vielleicht nahegelegt. So vermuthet denn Carriere das Vorbild eines spanischen Dramas[3]); er begründet dies eben so fein als geistreich durch Wendungen der Sprache wie der Handlung, er hebt besonders hervor, daß die Räuberromantik und das Ueberlassen der Geliebten an den treulosen Freund auf jener Bühne nicht befremdlich erscheine; vielmehr würde Valentin's Handlungsweise dem Charakter des spanischen Kavaliers und seinem Ehrenkodex völlig entsprechen. Als Ergänzung ließe sich noch beifügen, daß

---

[1]) Sollte nicht Lessing sich Shakespeare's erinnert haben beim Spiel mit den Ringen in Minna von Barnhelm?

[2]) Shakespeare. Von G. G. Gervinus. 4. Aufl. 1872. I, 204.

[3]) Jahrb. VI, 367.

auch der Hergang mit Silvia's Bild (Sh. IV, 1. IV, 4) durchaus das Gepräge der spanischen Komödie zeigt.[1]) Hertzberg dagegen weiß nicht minder geistreich die Ansicht durchzuführen, daß im Schlusse des Stückes eine Lücke vorhanden sei, deren Entstehungsart aus dem Bühnen- und Bücher-Schlendrian vor dreihundert Jahren wahrscheinlich genug hergeleitet wird.[2]) Wie der Vorgang jetzt verzeichnet steht, müßte er den Zuschauer noch tiefer verletzen als den Leser, weil Unvermitteltschroffes in lebendiger Handlung desto schärfer hervortritt; die Schroffheit findet auch nur äußerlich, nicht innerlich ihre Ausgleichung durch das plötzliche Erscheinen des Herzogs, welcher nun wieder dem erprobten Räuberhauptmann Valentin die Tochter zum Weibe giebt; der Verräther Proteus bleibt immerhin straflos, nachdem er leicht den Rückweg fand zur schnöde betrogenen Julia, die sich mit dem abermaligen Herzenswechsel gern einverstanden erklärt!

Solche verletzende Mängel mochten dazu beitragen, daß die minder bedeutende, darum minder wirksame Komödie länger als ein Jahrhundert von der englischen Bühne verschwand. Ihre Wiederbelebung wurde zuerst versucht 1763 unter dem Titel:

'*The Two Gentlemen of Verona. Comedy by Shakspeare; with Alterations and Additions by Benjamin Victor.*'

Dieser Benjamin begann seine Laufbahn als Perrückenmacher und Barbier, er stieg auf zum Kaufmann in Schnittwaaren, huldigte der dramatischen Muse, betheiligte sich an der Leitung einer Dubliner Bühne und endete als höchst pünktlicher Kassenführer des Drurylane-Theaters; seine gesammelten Werke erschienen gegen Subskription in drei Bänden. Die Bearbeitung des Shakespeare-Stücks war der dramatische Erstling, allein dessen Aufführung wurde abgelehnt von John Rich, Unternehmer in Coventgarden, mit der Bemerkung: „Das Stück hat zuviel Roßhaar." David Garrick entschloß sich dann, dasselbe auf die Bühne von Drurylane zu bringen — wahrscheinlich hatte seine geschickte Hand den Text erst von manchem

---

[1]) Die Gesammt-Uebersetzung von Keller und Rapp, Bd. V, bringt unser Stück unter dem Titel: „Die Freunde von Oporto. Ein spanisches Lustspiel (!) von W. Shakspere" (in drei Akten). Sämmtliche Personen tragen portugiesische Namen, deren Richtigkeit verbürgt wird! — Solche und weitere Aenderungen verletzen die Pflicht des Uebersetzers, der mit aller Treue dem Urtext gerecht werden soll.

[2]) Sh.'s dram. Werke, nach Schlegel u. Tieck, herausgeg. durch die deutsche Sh.-Gesellschaft VIII, 291 ff.

„Roßhaar“ gesäubert. Aber das Schicksal verfolgte nun einmal den armen Benjamin Victor! Nach dem Herkommen erhielt der Verfasser als Honorar die Einnahme des sechsten Abends, unter Abzug aller laufenden Ausgaben; fünfmal war die Aufführung glücklich vorübergegangen, am sechsten Abend entstand ein großer Theaterskandal, veranlaßt durch Aufhebung der Vergünstigung, welche nach dem dritten Akt Einlaß zum halben Preise gewährte: das Innere des Hauses wurde verwüstet, man mußte den Kostenpreis zurückerstatten. Die Theaterleitung bewilligte dann dem Verfasser eine Pauschsumme von 100 £, womit der Werth seines Werkes wohl reichlich ausgeglichen war.[1]) — Den zweiten Versuch der Wiederbelebung machte fünfundvierzig Jahre später kein Geringerer als Kemble, der berühmte Schauspieler und Bühnenleiter:

The Two Gentlemen of Verona. Comedy. Altered from Shakspere by John Philip Kemble. 1808.[2])

Die Aufführung erfolgte in Coventgarden, aber der Bühne blieb das Stück auch jetzt nicht erhalten.

Dieser letzten englischen Bearbeitung war eine deutsche schon vorausgegangen, welche — nach ihrer Absicht und deren zeitgemäßer Ausführung — immerhin Beachtung verdient:

Die beyden Veroneser. Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Nach Shakespears Schauspiele, gleiches Namens, bearbeitet von Kleediz. Schneeberg, 1802 bey C. W. Th. Schill.

Auf den Titel folgt das überraschende Personenverzeichniß, dem ich die Namen des Originals hinzufüge:

Eneas Gonzaga, Fürst von Novellara.	(Der Herzog von Mailand.)
Olympia, dessen Tochter.	(Silvia, des Herzogs Tochter.)
Scipio Pisani } Veroneser aus edlen Geschlechtern, am Hofe des Fürsten.	(Valentin } zwei junge Veroneser.)
Camillo Maffei }	Proteus }
Cibo Malaspina, Hauptmann in der Garde zu Pferde.	(Eglamour.)
Cesare Conte della Rocca, Kammerherr.	(Thurio, Nebenbuhler des Valentin.)
Julie Querini, eine edle Veroneserin.	(Julia, eine edle Veroneserin.)
Rosa, ihr Mädchen.	(Lucetta, Kammermädchen der Julia.)
Stephano, Scipio's Bedienter.	(Flink, Diener des Valentin.)
Paolo, ein Lohnbedienter.	(Ein Wirth.)

[1]) *Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782 by Isaac Reed. Brought down to the end of November 1811, by Stephen Johns. London, 1812. III. Vol. in 4 Parts. (II, 726. III, 363.)*

[2]) A. a. O. I, 426. Es gelang mir nicht, die beiden Stücke einsehen zu können.

Ein Page.
Furio. }
Spadalonga. } **Räuber. (Räuber.)**
Nicolino. }
Offiziers von der Suite. Bediente. Hofleute. Räuber. Musikanten und Sänger. (Diener. Musikanten.)

Die Scene ist in und um Novellara.

Gestrichen sind also: Antonio, Vater des Proteus — Panthino, .ener des Antonio — Lanze, Diener des Proteus.

Die Bearbeitung ist ausgeführt im Geschmack ihrer Zeit: Ton d Haltung entsprechen dem Ende des vorigen Jahrhunderts, alle rsreden werden in Prosa umgesetzt. „Germanisiren!" lautete nals die Bearbeiterparole; Dem thut es keinen Eintrag, daß der ıauplatz nach Italien verlegt wird — an einem kleinen deutschen fe könnte sich Alles eben so füglich abspielen: der Fürst heißt ›renissimus", man redet ihn an mit „Durchlaucht", und er „geht ' Parade". Vielleicht leitete die Räuberromantik nach Hespeı, wo eben Michael Pezza, genannt „Fra Diavolo", seine Bande a militärischen Korps umgestaltet hatte und an dessen Spitze königlich neapolitanischer Obrist in den Dienst der Legitimität ›reten war; aber auch Deutschland erfreute sich ja zu derselben .t seines Johannes Bückler, genannt „Schinderhannes".

Shakespeare's Akt I wird gestrichen: so entsprechen nun im ›sentlichen die vier Kleediz'schen Akte den Akten II bis V bei akespeare. Dieser Eingriff wäre insofern minder bedenklich, il alles zum Verständniß Nothwendige (aus Akt I) sich durch rze Einschiebungen leicht beibringen läßt. Freilich, die Innigit — der Freundschaft zwischen Scipio (Valentin) und Camillo roteus), der Liebe zwischen Camillo und Julia tritt nunmehr :ht in lebendiger Handlung vor die Augen des Zuschauers; denn ch Julia's Abschied von Proteus (Sh. II, 2), ihr Entschluß, dem ›liebten zu folgen (Sh. II, 7) sind gestrichen, und Julia erscheint n zuerst im 2. Auftritt des III. Akts, wo sie das Ständchen lauscht. Allein hierbei war sicherlich nicht bloß die Vermeidung s öfteren Scenenwechsels maßgebend, sondern mehr noch der wußte Zweck, das Liebesverhältniß zwischen Camillo-Proteus d Julia in den Hintergrund zu drängen, um die Haupthandlung, ›lche doch das Liebespaar Scipio-Valentin und Olympia-Silvia ldet, desto lebhafter herauszuheben; denn der Heldin Olympia äre die sanfte, entschlossene Julia eine gefährliche Nebenbuhlerin

um die Gunst des Zuschauers; so müßte dessen getheiltes Interesse der dramatischen Wirkung zum Nachtheil gereichen. Scipio lebt schon ein Jahr lang am Hofe von Novellara, Camillo unfern demselben in Verborgenheit seit zwei Monaten: der erste Anblick Olympia's hat das Bild der heißgeliebten Julia in seinem Herzen ausgelöscht, er sinnt nur darauf, der Prinzessin sich nähern zu können. Thurio (Conte della Rocca) ist nicht mehr „Valentin's Nebenbuhler", vielmehr lediglich eine Art „Hofmarschall von Kalb"; an seine Stelle als Liebhaber tritt ein Prinz von Farnese, welcher brieflich um die Hand Olympia's wirbt, ohne persönlich auf der Bühne zu erscheinen. So schwindet die Unwahrscheinlichkeit, daß der Herzog den feigen Narren Thurio als Schwiegersohn begünstigt. Rocca-Thurio's organische Verbindung mit der Handlung erfolgt nun auf anderem Wege, indem er die List einfädelt, um Scipio dem Fürsten zu verrathen. Ein Gewinn für die dramatische Klarheit ist es, daß Scipio der Prinzessin seine Liebe offen ausspricht, während bei Shakespeare ihr beiderseitiges Einverständniß nur in nachträglicher Erzählung zu Tage kommt (Sh. II, 4). Der ziemlich unbegreifliche Vorgang mit Silvia's Bild, welches sie dem verhaßten Proteus bewilligt (Sh. IV, 2 — IV, 4), wird auf feste Füße gestellt; die Schlußentscheidung erhält ihre Begründung durch's Gesetzbuch der poetischen Gerechtigkeit. Hiernach nimmt das Kleediz'sche Schauspiel diesen Verlauf:

Akt I. „Saal im Palais des Fürsten" (ohne Verwandlung) umfaßt Shakespeare's Akt II, mit Ausscheidung der Scenen: 2, (Julia's Zimmer) Proteus, Julia, dann Panthino; sowie 3, (Straße) Lanze, dann Panthino; 5, (Straße) Flink und Lanze; 7, (Julia's Zimmer) Julia, Lucetta. Im 6. Auftritt: Olympia, Scipio — gesteht er ihr seine Liebe, sie ist bestürzt, hört nahende Schritte und erwidert rasch: „Diese Nacht um 12 Uhr unter meinem Fenster — mein Pavillon wird offen sein." Den Aktschluß bilden die beiden zusammengezogenen Monologe des Camillo-Proteus (Sh. II, 4. II, 6): er faßt den Entschluß, seinen Freund dem Fürsten zu verrathen, damit dieser den Nebenbuhler entferne.

Akt II. Zimmer im fürstlichen Palais (ohne Verwandlung) entspricht, im Wesentlichen, Shakespeare's Akt III; er beginnt aber mit einer neuen Scene zwischen Camillo und Rocca, durch welche die Intrigue gegen Scipio anders gewendet wird. Camillo hatte bemerkt, daß Scipio vom Pagen der Prinzessin ein Billet zugesteckt erhielt; das vertraute er dem Conte della Rocca, der

un folgende List ersann. Bei der Hoftafel hat Rocca's Diener Filippo das Kleid Scipio's mit Weinsauce begossen (!); Scipio stand deshalb auf (!!), „draußen reinigte ihm Filippo mit einer Fleckkugel das Kleid und wußte ihm dabei den Brief geschickt aus der Tasche zu praktiziren“ (!!!); Camillo erhält denselben von Rocca. In der folgenden Scene zwischen Camillo und dem Fürsten (Sh. III, 1) überreicht Jener den entwendeten Brief Olympia's. Sie schreibt, daß der Prinz Farnese, unter Zustimmung ihres Vaters, um sie werbe, und knüpft daran den Vorschlag, noch in dieser Nacht mit Scipio zu entfliehen. Der Fürst beschließt, seine Tochter der Oberhofmeisterin zu übergeben, die mit ihrem Leben für sie zu haften habe. Scipio wird nun entlarvt, indem ihm der Fürst Olympia's Brief vorhält: so ist die Strickleiter beseitigt, welche sich unter dem französischen Hofkleide nicht hätte verbergen lassen. Die nächsten Auftritte folgen Shakespeare (III, 1) bis zum Abgang von Proteus-Camillo und Valentin-Scipio. Statt Lanze und Flink wird Malaspina-Eglamour eingeschoben (Sh. IV, 3). Er hat ein Billet von Olympia erhalten, die ihn bittet, um Mitternacht am letzten Fenster des linken Schloßflügels zu sein: dort hoffe sie, ihn sprechen zu können. Der Aktschluß entspricht wieder dem Original (III, 2). Prinz Farnese soll sich schleunigst einfinden, um Olympia's Herz zu gewinnen; Rocca bezweifelt, daß ihm dies gelingen werde. Camillo will die Treue Scipio's bei der Prinzessin verdächtigen, er schlägt vor, im Namen des Prinzen ihr eine Serenade zu bringen, und bittet, daß sie in den Garten hinabsteigen dürfe: dann beabsichtigt er, den Prinzen, der ihm befreundet und schon angekommen sei, ihr auf's Vortheilhafteste zu schildern. Der Fürst erklärt sich einverstanden: die Gartenthüren sollen mit Posten besetzt sein, welche Keinen aus- oder einlassen, der nicht die Parole giebt.

Akt III. „Wald, später Abend“ (Sh. IV, 1), wo sich Stephano (Flink) mit schwachen Späßen sehr breit macht; Scipio wird Räuberhauptmann. Verwandlung: „Mitternacht, Mondschein. Orangeriegarten. Im Vorgrunde hohe Bäume, deren Schatten den Vorgrund dunkel macht. Rasensitze. Hinten der Garten, vom Monde hell beleuchtet. An der Seite ein Theil des Palais mit einer Treppe, die zu einer Thüre führt. Im Hintergrunde ein Kanal mit einer chinesischen Brücke. Aussicht auf Promenaden.“ Zunächst erscheinen — an Shakespeare (II, 7) anschließend — Julia und Rosa in Männer-

tracht. Paolo (Wirth) hat von einem musikalischen Freunde d Parole erfahren. Er sagte ihnen, es sei Konzert im Garten, bei de sie Camillo sehen würden. Dies erwartend ziehen sie sich zurü Sodann verläuft die Handlung, der Hauptsache nach, wie bei Sl kespeare (IV, 2. 3. 4 bis Schluß). Die Serenade erhält verändert Text: Chor, Rezitativ, Arie, Duett, Chor. Malaspina, der, als O zier seines Fürsten, die Begleitung der Prinzessin anfangs v weigert, wird erst umgestimmt durch die Erinnerung, daß i Dazwischentreten einst sein Leben gerettet hat. Olympia's Kal netsschlüssel schließt auch das nichtbesetzte Thor der chinesisch Brücke; sie will sich zu ihrer Vaterschwester begeben, der Aebtiss eines Klosters nächst Verona. Im angeblichen Auftrage des Fürst verlangt Camillo das Bild der Prinzessin, welches für den Prinz Farnese kopirt werden solle. Dann erscheint Julia, als Page, m dem Ring, um das Bild abzuholen; Olympia durchschaut nun d Absicht Camillo's: sie verweigert ihr Bild, wie die Annahme de Rings. Julia gibt sich zu erkennen und wird leicht bestimm Olympien auf der Flucht zu begleiten.

Akt IV. „Zimmer im fürstlichen Palais. Früher Mo gen." Rocca ist in Unruhe, wie er sich dem Hofe gegenüber ve halten soll, nachdem die Prinzessin entfloh; ein Page meldet, da Camillo in Ungnade fiel, nachdem ein zurückgelassener Brief de Prinzessin an ihren Vater ihn entlarvte.

Verwandlung — „Wald". Hier folgt die äußerliche Han lung wieder dem Original (Sh. V, 3. 4 bis zum Schluß). Spad longa, der die Prinzessin fortführt, wird von Camillo niedergehaue welcher Olympien jetzt mit Gewalt auf sein nahes Landhaus bring will, Scipio stößt ihn zurück, Jener verlegt sich auf Reue, a demüthige Bitte. Die Antwort lautet aber nicht:

So bin ich ausgesöhnt,
Und wieder acht' ich dich als ehrenwerth!

ihm wird vielmehr erwidert: „Zeig' erst durch Handlungen, d du der Verzeihung werth bist, dann will ich mich mit dir versö nen. Doch meine Freundschaft, mein Vertrauen hoffe nie wied zuerlangen." Desgleichen wird Camillo von Julia abgewiesen m den Worten: „Behalten Sie Ihren Ring, Maffei. Wir sind auf ew geschieden." Räuber kommen mit dem Fürsten.

„Fürst (sieht Camillo'n). Wie? Niederträchtiger? Auch du hie Ha! Zittre! Ich weiß Alles! Malaspina —

Olympia. Malaspina? O mein Vater! Lebt er?

Fürst. Er lebt. Der Sturz vom Pferde, das vor dem Schusse scheu ward, den er auf Den, der ihn angriff, abbrannte, raubte ihm die Besinnung. Ich fand ihn blutend, er erholte sich und ist jetzt im nahen Dorfe und außer Gefahr. Von ihm erfuhr ich Alles, dein Vorhaben, dieses Elenden Verrätherei und den Mißbrauch des Vertrauens, das ich ihm schenkte.“ Er fährt dann fort zu seiner Tochter: „Nach dem, was vorgegangen und nicht verschwiegen bleiben wird, kannst du des Prinzen Farnese Gattin doch nicht werden, und wer so viel um dich gelitten hat, wie Scipio, verdient dich. Ich schenk' euch meine Güter in der Schweiz; lebt dort vergnügt und glücklich. Jetzt kommt nach Novellara, dort will ich euch vermählen.“ Camillo wird also von ihm abgefertigt: „Maffei, Sie, dächt' ich, wären hier — verstehen Sie? — Ich wünsche, Sie nie wiederzusehen. Im nächsten Dorfe finden Sie mein Gefolge, dort wird ein Pferd für Sie gesattelt stehn.“ Julia bleibt bei Olympia. Auf Scipio's Fürbitte nimmt der Fürst die Räuber in seinen Dienst „als Freikorps, da der Feind das Land bedroht.“ —

In der Bearbeitung werden die 20 verschiedenen Scenen des Originals auf 6 Scenen beschränkt: Akt I und II haben keine Verwandlung, Akt III und IV je eine. Zum Vortheil des Bühnenstücks ließe sich leicht für jeden Akt die scenische Einheit wahren. Der Anfang des dritten Akts (im Walde) könnte füglich den vierten Akt beginnen, und noch zweckmäßiger wäre es, wenn der Anfang des vierten Akts (im Palais) ganz fortfiele. Beim dritten Aktschluß sah man Olympia auf die Brücke zugehn, welche ihrer Flucht dienen soll; der Zuschauer braucht also, nachdem der Vorhang wieder aufgegangen, nicht erst zu erfahren, daß sie wirklich diese Flucht ausführte — Das zeigt ihm ja der weitere Verfolg. Zudem wäre noch eine Nachlässigkeit beseitigt. Im Anfang des vierten Akts (Rocca — Page) wird erzählt, durch das zurückgelassene Billet der Prinzessin seien Camillo's Ränke dem Fürsten dargelegt, welcher dann „schrecklich aufgebracht“ den Verräther angefahren habe — „mit einem Blick, mit einem Ton —!“ Und hinterher erklärt der Fürst, von dem verwundeten Malaspina Alles zu wissen, und Camillo wird abermals angefahren, als ob sich Beide seit der Entdeckung noch nicht begegnet wären. Statt des „Saucebegießens nebst Fettkugel-Reinigung“ hätte sich wohl eine geschicktere Wendung ohne Schwierigkeit finden lassen. Die Romantik stimmt schlecht mit dem steifen Kostüm. Ueber dem Ganzen liegt öde Nüchternheit: der Poesie, dem Humor, den leichten

Scherzreden werden ihre Blüthen erbarmungslos abgestreift. Sonst ist die Bearbeitung fest gefügt und nicht ohne praktisches Bühnenverständniß ausgeführt, die Steine des Anstoßes für den Zuschauer sind aus dem Wege geräumt.

Mir blieb unbekannt, ob das Schauspiel von Kleediz jemals zur Aufführung gelangte. Dem Geschmack unsrer Gegenwart würde dasselbe ebenso wenig genügen wie der Urtext — trotz aller Liebe, die wir dem britischen Dichter zollen. Könnte nun eine neue Bearbeitung — welche, meines Wissens, nicht versucht ward — zu günstigerem Ergebniß führen? Ich bezweifle Das. Allerdings kennt die Freiheit des Bearbeiters nur eine Grenze: Grundgedanke, Plan, Charakteristik sollen unantastbar sein; innerhalb dieser Beschränkung gebietet ihm aber Pietät gegen den Dichter, der dramatischen Dichtung volle Darstellungswirkung zu sichern und soweit es damit vereinbar ist, deren Worte treu wiederzugeben — weshalb sonst Bühnenbearbeitung? Ich meine, das wäre die Pflichterfüllung, an der er hier scheitern müßte.[1])

---

[1]) George Henry Lewes (*'On Actors and the Art of Acting'* — Tauchnitz Edition 1875) erwähnt einer Dresdener Aufführung des Stücks (S. 231, 233) aus dem Jahre 1867, von welcher ich Weiteres nicht in Erfahrung brachte.

Die drei ältesten Drucke des Sommernachtstraums.

Q A ist der einzig glaubwürdige unter den dreien.

Von

B. Krause.[1])

Zu dem in der Ueberschrift gegebenen Resultat ist schon sworth in seinen Einleitungen zu den Griggs'schen Facsimiles Q's A (Fisher) und B (Roberts) gekommen. Indessen begnügt a Ebsworth mit dem Herausgreifen einzelner Argumente, während in dem Folgenden Alles zu sammeln gedenken, was die drei en Ausgaben über den Gegenstand darbieten, und daran schließend ige textliche Emendationen vorschlagen wollen.

Die drei in Frage kommenden Ausgaben sind: Q A, gedr. ndon für Th. Fisher's Rechnung, eingetragen in die Register the Stationers Company' 8. Oct. 1600; zweitens Q B, gedr. Lon- auf J. Roberts' Rechnung, über die keine ähnliche Eintragung liegt; drittens die erste Folio vom Jahre 1623. Diese Drucke d jetzt sämmtlich in photolithographirten Facsimiles leicht zu- glich.

Verhältnißmäßig wird die Aufgabe leicht sein, denn die Q's d korrekter als die meisten anderen Shakespearischen, die diffe- enden Stellen sind nicht allzu zahlreich und in den meisten llen nicht allzu wichtig. Noch ein Umstand wird unser Ver- ren vereinfachen. Es ist nämlich leicht zu beweisen, daß Q B n Q A, und daß die Folio von Q B abgedruckt ist. Es ist so- r zu beweisen, daß weder der Herausgeber von Q B noch der r Folio daneben noch eine andere Quelle benutzt haben kann.

---

1) Die Untersuchung wird sicher dankbarer Anerkennung begegnen, während e emendatorische Seite manche Angriffe erfahren dürfte. D. R.

Hieraus würde sich dann natürlich ergeben, daß Q A die einzige von den alten Ausgaben ist, die überhaupt Werth für uns hat, abgesehen von etwaigen glücklichen Konjekturen der beiden anderen Herausgeber.

Was zunächst das Verhältniß der beiden Quartos betrifft, so sind fast alle Shakespeareforscher der Ansicht, daß Fisher's Q zuerst gedruckt worden ist. Die einzige Dem widersprechende Bemerkung ist von J. O. Halliwell-Philipps, der anführt, daß Fisher's Ausgabe erst kurz vor Jahresschluß habe gedruckt werden können.[1])

Indessen antwortet mit Recht Ebsworth[2]), daß nach dem 8. Oct. nach der alten Rechnung noch mehr als fünf Monate für Roberts verblieben, während welcher er sein Buch von 1600 datiren konnte, und außerdem läßt sich das Gegentheil von Halliwell's allerdings vorsichtig ausgesprochener Annahme aus inneren Gründen nachweisen.

Die beiden Quartos sind nicht von einer Auflage und auch nicht unabhängig von einander.

Sie sind das Erstere nicht, weil sich unzählige Abweichungen in der Orthographie und Aehnlichem vorfinden; sie sind nicht unabhängig von einander, schon weil beide Seite nach Seite mit demselben Verse beginnen und schließen. Die einzige Abweichung von dem Letzteren findet sich p. 48 sqq. Act. IV, wo Roberts' Seite eine Zeile mehr enthält. Seite 51 ist die Abweichung etwas bedeutender geworden, aber schon Seite 52 ist Roberts durch Weiter-Drucken wieder dazu gekommen, an derselben Stelle mit Fisher die Seite zu schließen: „*The riot of the tipsy Bachanals*".

Folglich muß nothwendigerweise einer von Beiden den Text des Andern benutzt haben: „*when two men ride upon a horse, one must needs ride behind*". Hinten ritt in diesem Fall Roberts, wie sich zeigen wird.

Ich gebe nun zuerst eine Anzahl von Beiden gemeinsamen, fehlerhaften Stellen, die die Zusammengehörigkeit nicht nur der beiden Quartos, sondern aller drei Ausgaben belegen:

Beide Q's drucken I 1, 25 und 27[3]) „*Stand forth Demetrius*" und „*Stand forth Lysander*", als wenn es Bühnenanweisungen wären.[4]) Ebenso die F. Die Worte gehören jedoch unzweifelhaft zu den Versen selbst. Nämlich dieselben lauten:

---

[1]) Siehe Grigg's Facs. of Rob. Q Introd. p. VII note. [2]) ib. p. VIII.

[3]) Ich zähle nach den Griggs'schen Facsimiles.

[4]) Ebsworth Introd. to Rob. Q. p. X.

I 1, 23—27 in A B F

Egeus
Full of vexation come I, with complaint
Against my childe, my daughter Hermia
Stand forth, Demetrius
My noble Lord
This man has my consent to marry her
Stand forth Lysander
And my gracious Duke
Etc.

Ebenso: I 1, 20 in der Bühnenanweisung lassen A und B mit anderen Personen auch Helena auftreten, die erst I 1, 182 wirklich auftritt. F korrigirt den Irrthum.

Besonders fallen in diese Klasse Verstöße des Redacteurs resp. Druckers gegen die Metrik. Ich gebe die folgenden Verse, wie sie in den alten Ausgaben stehn und bezeichne die richtige Abtheilung durch senkrechte Striche.

V 1, 11—16 A B F

The poet's eye, in a fine frenzy rolling | doth glance
From heaven to earth, from earth to heaven | And as
(B und F nehmen „*And as*" in den folgenden Vers hinüber.)
Imagination bodies forth | the forms of things
Unknown, the poet's pen | turns them to shapes
And gives to airy nothing | a local habitation
And a name.

V 1, 27—30 A B F

Joy gentle friends, joy and fresh days
Of love | accompany your hearts
Lysander
More than to us | wait in your royal walkes, your board, your bed.
(Als Prosa gedruckt.)

V 1, 60—65 A B F

And tragical my noble Lord, it is: | For Pyramus
Therein doth kill himself, | which when I saw
Rehearst, I must confess | made mine eyes water
And more merry tears | the passion of laud laughter
Never shed. |

V 1, 75—76 A B F.

(. . . .) *No, no, my noble Lord, | it is not for you. I have heard*
It over | and it is nothing nothing in the world. |

V 1, 84—85 A B F

. . . . . . *to do you service*
Thes.
I will hear that play. | For never anything
Can be amiss, | when simpleness and duty tender it. |

Diese Stellen genügen gewiß als Beweis, daß die Ausgaben von einander abgedruckt sind oder etwa gemeinsame Quelle benutzt haben. Letztere Annahme ist jedoch an sich sehr unwahrscheinlich.

Es wird sich nun um die Frage der Priorität, zunächst der Q's handeln.

Akt V 1, 5 sqq. ist in A in folgender Versabtheilung gedruckt:

Such shaping phantasies that apprehend more |
Than coole reason ever comprehends | The lunatick
The lover and the poet | are of imagination all compact.

Q B hat dieselben gedruckt, wie die senkrechten Striche angeben, also fast richtig, nur der Strich nach *more* ist noch vor dies Wort zu setzen. Nur ist durchaus nicht glaublich, daß der Herausgeber von A, mit der richtigeren Theilung von B vor den Augen, etwa die vier Verse fälschlich in drei zusammengezwängt hätte. Ganz natürlich aber hat Roberts Fisher's Theilung verbessern können.[1])

Dasselbe geht aus V 1, 32—35 (34—38 in B) hervor:

Q A *To weare away this long age of three hours | betweene*
Our aftersupper and bed-time. | where is our usuall manager
Of mirth? | What revels are in hand? Is there no play; |
To ease the anguish of a torturing hour? | Call Philostrate.

Die durch die senkrechten Striche angegebene Theilung ist wiederum die von Q B.

Beiläufig beweisen solche metrische Irrthümer, die auch außerdem vielfach vorkommen, daß Shakespeare selbst den Druck von Quarto A nicht beaufsichtigt hat.

Es ist noch eine zweite Klasse von Argumenten für Fisher's Priorität vorhanden. Q B enthält nämlich eine große Zahl von Fehlern, die in A nicht gemacht sind, und die jeden Drucker der Welt perplex gemacht haben würden, die also Fisher nicht hätte so gänzlich vermeiden können, wenn er von B abgedruckt hätte. Am Beweiskräftigsten sind von diesen Stellen diejenigen, in denen ein nothwendiges Wort des A-Textes, und besonders ein solches weggelassen ist, das nicht leicht durch Konjektur ergänzt werden konnte. Ich lasse die betr. Stellen hier folgen:

I, 1 202 Q B

Hermia
His folly, Helena, is none of mine
Helena.
None but your beauty; would that fault were mine.[2])

[1]) Introduction to Grigg's Facs. of Roberts' Q. p. XIV.

[2]) Ebsw. a. a. O. p. XXI.

A hat für „*is none*“ „*is no fault*“, welches, wie man sofort sieht, der zweite Vers durchaus verlangt.

II 1, 29

Q B . . . . *quite* Q A . . . . *quite*
. . . . *spirit* . . . . *sprite*

II 1, 103

B *hoared headed*
A *hoary headed*[1])

II 1, 153

B *That very time I say (but thou couldst not)*
A *That* . . . . *I saw* . . . . [2])

II 1, 173

B *I'll put a girdle about the earth in forty minutes*

A hat die metrisch bessere Fassung:

I'll put a girdle round about the earth, in forty minutes[3])

B ließ offenbar *round* aus, um was er für einen Vers hielt, da es in A in einer Linie gedruckt war, zu verbessern.

II 1, 177

B *I'll watch Tytania whence she is asleep*
And drop the liquor of it in her eyes.
The next thing when she waking looks upon.

A hat '*then*' für '*when*'.

II 1, 250

B *Quite overcanoped*
A *Quite overcanopied.*

II 1, 255

B *Weed wide enough, to rap a fairy in*
A . . . . *to wrappe* . . .

II 2, 112

B *Not Hermia but Helena now I love*
Who will not change a raven for a dove

A läßt '*now*' fort; und das ist die bessere Lesart, sie ist mehr im Sinne des ungestümen Liebhabers.

III 1, 122 sqq.[4]) A

1 *I pray thee gentle mortal sing againe*
2 *Mine eare is much enamoured with thy note*
3 *So is mine eye enthralled to thy shape*
4 *And thy faire vertues force (perforce) doth move me*
5 *On the first view to say, to swear, I love thee.*

B hat diese Verse in der Reihenfolge 1 2 5 3 4.

---

[1]) Ebsw. p. XIX note. [2]) ib. p. XXI. [3]) ib. p. XX note.
[4]) ib. p. XX note.

III 2, 62

B *Oh! once tell true even for my sake!*
A *Oh! once tell true, tell true even for my sake*

III 2, 172[1])

Helena

B *There to remain.*

Lys.
It is not so.

A hat '*Helen it is not so*', wie der Vers erfordert.

III 2, 438

B *Where art thou?* . . . .

A fügt ein für den Vers nöthiges '*now*' hinzu.

IV 1, 84 ist wiederum ein nothwendiges '*now*' in B weggelassen.

IV 1, 202

B *And he bid us follow to the temple*
A *And he did bid us* . . . .

V 2, 389

B *While this visions* . . .
A . . . . *these* . . . .

Hiermit schließt unsere Liste von Fehlern in B, die in A noch nicht vorhanden sind; wenn man dazu nimmt, daß in A nur ein einziger ganz unbedeutender, leicht zu verbessernder Fehler ist, den B korrigirt, nämlich:

IV 1, 128

A *My Lord this my daughter here asleepe*
B *My Lord this is my daughter here asleepe*

wird man gewiß zugeben, daß, da einer der beiden Drucke sicherlich vom andern abgedruckt ist, A der ursprüngliche der beiden ist. Es wäre ja, wie schon gesagt, für Fisher unmöglich gewesen, die zahlreichen Fehler in B zu korrigiren.

Wir können selbst noch weiter gehn. Es ist Nichts in B vorhanden, das sich nicht entweder in A vorfindet oder von A her korrumpirt ist, kein Wort, keine glückliche Abweichung deutet darauf zurück, daß B etwa eine zweite ältere Quelle außer A benutzt hat: wir bezeichnen B deshalb mit Recht einfach als einen ziemlich mangelhaften Nachdruck von Fisher's Quarto.

Was nun die erste Folioausgabe betrifft, so ist sie nach Roberts' Q gedruckt worden.

Mit zwei Ausnahmen kehrt jeder Fehler der Q B in der F wieder, sodaß wir in der oben gegebenen Liste fast durchweg für

---

[1]) Ebsw. a. a. O. p. XX note.

„B F“ hätten setzen können. Die beiden Annahmen, die ich folgen lasse, hat F mit Leichtigkeit emendiren können.

I 1, 17

B *Four days will quickly dream away the time*
F A *Four nights* . . . .

Ich finde den Vers nicht wieder, wo die zweite Stelle steht; sie lautet:

B *While this visions* . . . .
F A *While these visions* . . . .

Außer den citirten Fehlern von Q B, die in F wiederkehren, sind noch eine große Zahl nicht geradezu fehlerhafter, aber von A abweichender Lesarten B's zu bezeichnen, die in F sämmtlich abgedruckt sind. Sie bestärken natürlich die Annahme, daß F nach B gedruckt ist.

Ich lasse sie hier folgen:

I 1, 150 cc.

A . . . . *loves*
. . . . *loves*

B F *love* für *loves*.[1]

I 1, 207

A . . . . *as a paradise*
B F . . . . *like a paradise*

I 1, 209

A . . . . *unto hell*
B F . . . . *unto hell*

II 1.

A [illegible]
B F [illegible]

II 1, 39

A [illegible]
B F [illegible]

II 2, 150

A [illegible]
B F . . . . [illegible]

II 2, 200

A . . . . [illegible]
B F . . . . [illegible]

II 2, 250

A . . . [illegible]
B F . . [illegible]

---

[1]) [illegible]

II 2,

A *Enter Tytania, Queen . . .*

B F *Enter Queen . . . .*

II 2, 34

A *wood:*

B F *woods*

II 2, 66

A *found I*

B F *finde I*

III 1, 180

A . . . *weeps every little flower*

B F . . . *weepe . . . . . .*

III 2, 175

A *Least, to thy peril thou aby it deare*

B F . . . . *thou abide . . .*

III 2, 265. Diese Worte sind in A in Prosa gedruckt, in B F jedoch als zwei Verse:

B F *Why are you grown so rude?*
What change is this sweet love?

III 2, 268

A . . . . . *o hated potion, hence!*

B F . . . . . *o hated poison . . .*

III 2, 306

A . . . . . . *gentleman*

B F . . . . . . *gentlemen*

IV 1, 79

A . . . . *his visage . . .*

B F . . . . *this visage . . .*

IV 1, 33

A *I have a venturous fairy that shall seeke the squirrils hoard*
And fetch thee new nuts.

B F *I have . . . .*
That shall . . . .
And fetch thee . . . .

IV 1, 131

A *their* B F *this.*[1])

IV 1, 164

A *following* B F *followed*[2])

IV 1, 209

A *If he go about expound this dream*

B F . . . *about to expound . . . .*

---

[1]) Ebsw. a. a. O. p. XXI. [2]) Ib.

V I, 32—39

A *To wear away this long age of three hours between*

u. s. w.; wir haben diese Stelle weiter oben citirt. Sie ist in A falsch skandirt, in B F übereinstimmend in verbesserter Fassung vorzufinden.

V 1, 40

A *ripe . .* B F *rife*

V 1, 123 Stage-direction

A *Enter Pyramus and Thisbe and Wall and Moonshine and Lion.*

B F *Enter Pyramus and Thisbe, Wall, Moonshine, and Lion.*

V 1, 231

A *Let us listen to the Moone*

B F . . . *hearken* . . . . .

V 1, 249

A *For all these are in the Moon*

B F *For they are* . . . . . .

V 1, 286

A *And yet prove an ass*

B F *And prove an ass.*

V 1, 355 Stage-direction

A . . . . *with all their train*

B F . . . . *with their train.*

V 1, 360

A . . . . *your song*

B F . . . . *this song*

Wenn wir von den von B gemachten eigentlichen Fehlern zwei in F wieder auf die Lesart von A zurückgeführt fanden, so auch von diesen Abweichungen zwei, nämlich:

I 1, 247

A F *This hail* B *his hail*

I 1, 251

A F *his intelligence* B *this intelligence*

je beides dem Sinne nach wohl möglich.

Hiermit schließt die Liste der Abweichungen, die B gegenüber A aufweist. Es sind 14 offenbare Fehler und 35 verhältnißmäßig gleichgültige Aenderungen des Textes.

Es ist dies Alles, was B an Abweichungen von A aufzeigt; und dies Alles ist, wie wir noch einmal betonen wollen, in die Folio übergegangen, mit Ausnahme der zweimal zwei oben citirten ganz unwesentlichen Ausnahmen, so daß über die Quelle der Folio durchaus kein Zweifel bestehn kann.

Es geht hieraus außerdem mit Sicherheit hervor, daß die Fol nur Q B und keine andere Quelle zur Verfügung gehabt hat; der in dem Fall hätte sie wenigstens einen Theil der aus B übernom menen Fehler nach dieser korrigirt.

Wir kommen nun zu den Aenderungen des Textes, die vo den Herausgebern und Setzern der Folio herstammen.

Es sind hier zwei Klassen zu unterscheiden. Die erste, b weitem zahlreichere, enthält kleine Irrthümer, Druckfehler etc., d sich auch sogleich als solche qualifiziren, oder unerhebliche Ve besserungen, z. B. Modernisirungen. Die zweite besteht aus et einem Dutzend Verse, die entweder die Lesart von A wieder e führen — dies sind zwei, von denen wir schon gesprochen haben oder aber, sowohl von A, als von B abweichend, eine glückli Emendation aufweisen.

Ich habe die, denke ich, vollständige Liste der ersteren Klas vor mir, etwa 70 Stellen; jedoch wäre es Raumverschwendung, s hier einreihen zu wollen. Ich begnüge mich mit der Angabe d Nummern der Verse. Verbesserungen finden sich nur unter de Bühnenanweisungen, auch diese ganz unwesentlicher Natur, *player and manager's emendations,* wie Tanger in den *Trans. of the Ne Shaksp. Soc.* 1880—82 ähnliche der Hamlet-Folio charakterisirt Von allen werde ich nur die folgenden zwei anführen, die einige Interesse bieten, und von den übrigen nur die Versnummern an geben.

I 2 fehlt in A B die nöthige Bühnenanweisung, die dann i F gegeben wird, nämlich:

F *Enter Quince the Carpenter, Snug the Joyner,*
Bottome the Weaver, Flute the Bellowsmender,
Snout the Tinker and Starveling the Tailor.

Zweitens: V 1, 254

A B *This is old Ninnie's tomb. Where's my love*
F . . . . *Where is my love.*

Also eine Verbesserung des Rhythmus in F.

Die übrigen Stellen stehen I 1. 133, 140, 144, 160, 168, 18 227, 231, 241. I 2. 8, 18, 47, 49, 53, 57, 64, 75. II 1. 61, 8 133, 208, 241. II 2. 47, 48, 139. III 1. 41, 73, 114, 170, 17 100, 145. III 2 Stage-dir., 38, 59, 68, 98, 150, 210, 346, 357, 35 Ende von Akt III Stage-direction. IV 1. 46, 71, 80, 83, 102, 10 179, 194, 212. IV 2. 28. V 1. Stage-dir. 79, 140, 146, 197, 21 223, 254, 299.

Alle übrigen in diese Klasse fallenden Aenderungen von F, also alle Abweichungen in F überhaupt, mit Ausnahme einiger, die wir noch besprechen werden, sind bei einer etwa zu besorgenden Ausgabe des Sommernachtstraums nicht zu berücksichtigen.

Diese zweite Klasse von Abweichungen der Folio zu besprechen und zugleich dabei die in Q A einer Emendation bedürftigen Stellen zu behandeln und möglichst durch Konjektur zu berichtigen, bildet den zweiten Theil unserer Aufgabe, dem wir uns nunmehr zuwenden werden.

Die Reihe beginnt mit

I 1, 20 Bühnenanweisung. A B haben '*Enter Helena*', obwohl sie erst bedeutend später auftritt, dann auch mit dem wiederholten '*Enter Helena*'. Der Irrthum ist in F korrigirt.

I 1, 41

A *Be it so she will not here before your Grace*
Consent to marry with Demetrius.
I beg the ancient privilege of Athens . . .

Der unterstrichene, sinnentstellende Punkt ist in B F in ein Komma verwandelt.

In dem Text und der Interpunktion der folgenden Stelle stimmen die drei alten Ausgaben überein:

I 2, 26. A B F

Bottom . . . . *I will condole in some measure. To the rest | yet, my chief humour is for a tyrant. I could play Ercles rarely, or a part to tear a cat in, to make all split | the raging rocks and shivering shocks shall break the locks of prison-gates, and Phibbus'car shining from far shall make and mar the foolish fates. This was lofty. Now name the rest of the players. This is Ercles' vaine a tyrant's vaine: a lover is more condoling.*

Alle mir bekannten modernen Ausgaben fügen an den durch senkrechte Striche bezeichneten Stellen einen Punkt ein. Indessen ist eine Aenderung doch bedenklich, wenn das Gefühl für Interpunktion der drei alten Ausgaben übereinstimmte. Nach *split* ist der Punkt aber auch dem Sinne nach zu verwerfen; denn er stört gerade den für Bottom charakteristischen bombastischen Fluß der Rede: Bottom geht hier mit Eleganz und Schwung aus der Prosa in die Poesie über. *To the rest* mit einem Punkt dahinter würde heißen: *Proceed to the rest of the players.* Es würde doch etwas vereinsamt und früh in der Rede stehn. Könnte nicht '*to the rest yet*' bedeuten „übrigens, jedoch?" Allerdings ist für „übrigens" sonst '*for the rest*' üblich.

1, 188. A B F

Demetrius
I love thee not, therefore pursue me not
Where is Lysander and faire Hermia?
The one I'll stay, the other stayeth me.

Theobald als Erster setzte *slay* und *slayeth* an die Stelle von *stayeth* und die übrigen Herausgeber sind ihm gefolgt. Indessen ch hier muß uns die Uebereinstimmung der drei alten Ausgaben r Vorsicht mahnen.

To stay v. t. bedeutet hemmen, zurückhalten. Es kommt so ei Spenser, Shakespeare, Locke vor (Webster, Dict.).

Your ships are staid at Venice. Shakesp.

My Collatine would else have come to me
When Tarquin did, but he was staid by thee
(by Opportunity) Lucr. 917

A river stayed swelleth with more rage
Venus and Ad. 331 (Schmidt, Dict.).

Offenbar gibt *stay* hier genügenden Sinn, deshalb ist es bei zubehalten.

Dasselbe ist von der folgenden durchweg angenommenen Emendation zu sagen:

II 1, 218. A B F

Demetrius
You do impeach your modesty too much
. . . .
To trust the opportunity of night
And the ill counsel of a desert place
With the rich worth of your virginity.
Helena
Your virtue is my privilege: For that
It is not night when I do see your face.

Allgemein wird das Kolon weggelassen und nach *that* ein Punkt gesetzt. Weshalb soll aber denn nicht '*For that it is not etc.*' bedeuten: „Deshalb ist es nicht Nacht, wenn ich dein Angesicht sehe", nämlich weil du tugendhaft bist.

Der Gesang der Feen II 2 ist in den alten Ausgaben verschieden an die ausführenden Feen vertheilt. Während alle drei übereinstimmend die erste Strophe sammt dem dazugehörigen Refrain von allen Feen singen lassen, wird die zweite von A und B der ersten Fee, die dritte der zweiten Fee zugetheilt, während F die zweite Strophe von der zweiten, die dritte von der ersten Fe singen läßt. Diese Abweichung würde ich nicht erwähnt habe

wenn nicht die modernen Ausgaben einstimmig auch die erste Strophe von einer einzelnen Fee und nur den dazu gehörigen Refrain vom Chor singen ließen. Ich finde die Aenderung allen drei alten Ausgaben gegenüber unberechtigt; meinem persönlichen Geschmack würde es übrigens mehr zusagen, wenn zuerst gleich der Chor einsetzte, wie A B F angeben.

III 1, 78. A B

Quince

A stranger Pyramus than e'r plaid here

F

Puck

A stranger etc.

F hat die richtige Lesart, wie der Zusammenhang ergiebt.

II 2, 103

A B *Transparent Helena Nature shewes art*
That through thy bosom makes me see thy heart.
F 1 . . . . . *her shows art*
F 2 . . . . . *here shows art.*

Rhythmisch richtig ist auch die Fassung von A B, da *shewes* zweisilbig gelesen werden konnte (Abbot, Shakesp. Gr. § 487). '*Here*' ist nur Füllwort und deshalb wegzulassen.

III 1, 73

Pyramus

A B *Thisbe the flowers of odious savours sweet*

Quince

Odours, odorous!

F hat '*Odours, odours!*' Ich nehme hier *odours odorous* an, weil es in A steht und bei der besonderen Redeweise des Clowns sehr wohl zulässig ist.

III 2, 19

A *And forth my Minnick comes*
F . . . . . *Minnock* . . .
B . . . . . *Mimmick* . . .

Die modernen Ausgaben adoptiren meist *Mimmick,* das sie *mimic* schreiben. Ich würde mit Ebsworth (a. a. O. p. XXI) *Minnick* vorziehen, ein verächtliches Diminutivum, gleichbedeutend mit *minikin,* Adjektiv in King Lear III 6. 45, welches letztere auch sonst vielfach vorkommt.

III 2, 48. A B F

Being over shoes in blood, plunge in the deep | and kill me too

ist in einen ganzen und einen Halbvers zu zerlegen, wie der senkrechte Strich angiebt.

A B F *And from thy hated presence part I, see me no more*
Whether he be dead or no.

Dies ist von Pope durch Einschiebung von *so* hinter *I,* und Verstheilung nach *so* emendirt worden.

III 2, 84

A *For debt that bankrupt slippe doth sorrow owe*
B F . . . . *slip* . . . . . .

Rowe hat '*sleep*' gesetzt.

Die beiden jetzt folgenden Stellen weisen die zwei werthvollsten, übrigens allein werthvollen Aenderungen der F auf:

III 2, 220

A B *I am amazed at your words*
F *I am amazed at your passionate words.*

V 1, 187

A B *O wall, full often hast thou heard my moans*
For parting my fair Pyramus and me
My cherry lips have often kiss'd thy stones
Thy stones, with hair and lime knit up again.
F . . . . *knit up in thee.*

Wenn von Emendationen dieser Art eine größere Anzahl in der F vorhanden wäre, so würde das allerdings unser Urtheil über das Werthverhältniß der Texte unter einander erheblich verschieben.

III 2, 213 A B F

Two lovely berries moulded on one stem
So with two seeming bodies but one heart
Two of the first l i f e - c o a t s *in heraldry.*

Was diese Stelle bedeutet, hat Mason klar gemacht. *Coat* und *arms* einer Familie darf nur das Familienhaupt führen, deshalb sind zwei *coats,* wenn auch jedes besonders existirend, doch nur einer Person ihre Bedeutung schuldig.

Was die Form der Stelle betrifft, so setzen die Herausgeber durchgehend '*like*' für *life;* aber was soll dann '*two of the first*' bedeuten? Ich bin doch mehr geneigt, *life-coat* für einen uns anderweitig nirgends überlieferten heraldischen Ausdruck zu halten.

III 2, 259 A

Lysander
Away you Ethiop.
Dem.
No no heele
Seem to break loose. Take on as you would follow
But yet come not, you are a tame man, go!

Diese Lesart ist durch Verwandlung von *heele* in *he will* zu emendiren. *Ethiop* ist dreisilbig zu lesen, wie es neben anderweitiger zweisilbiger Verwendung z. B. Gentl. of Ver. II 6, 26 und Much Ado V 4, 38 vorkommt.

B und F haben die Verse mehrfach anders abgetheilt; letztere, der die modernen Herausgeber vielfach gefolgt sind, hat noch *Sir* nach *no no* eingeschoben.

III 2, 414 A B F und IV 1, 33; A einerseits, B F andererseits zeigen leicht korrigirbare und von den neueren Herausgebern korrigirte falsche Versabtheilung.

IV 1, 167

A B F *But by some power it is, my love*
To Hermia (melted as the snow)
Seems to me now . . . . .

es folgt nun ein vollständiger Vers. Einige Herausgeber fügten hinter *as* ein *doth* ein, um von *Melted* bis *snow* einen zweiten rhythmisch richtigen Vers herzustellen; indessen ist dies auch ohne die Interpolation möglich. Collier hat die richtige Skandirung angegeben, nämlich:

Mélted ás the snow séems tó me nów.

Der Accent auf *seems* entspringt meiner persönlichen Ansicht.

IV 1, 179

A *We more will hear anon*
B *We will hear more anon*
F *We shall hear more anon.*

Ich setze hier die erste Lesart an, einfach, weil sie in A steht.

Die nun folgende Stelle ist wichtiger.

V 1, 206 sqq. A B

Exit Wall.

Theseus

Now is the Moon used between the two neighbours

F

Theseus

Now is the morall (mural?) down between the two neighbours.

Die Stelle hat alle Herausgeber, von Heminge und Condell bis zu den neuesten herab beschäftigt. Die allgemeine Ansicht ist, '*morall*' als '*mural*' = Mauer zu verstehen, da ja in der That die Mauer weggegangen ist. Indessen wäre es doch wünschenswerther, die Lesart von A richtig finden zu können, als die sich als Konjektur kennzeichnende von F. Ich schlage vor, zu lesen:

'*Now is the mound used between the two neighbours.*'

Die Endungen *-oon* und *-ound* werden in jener Zeit vielfach promiscue gebraucht, z. B. auch in unserem Stücke *swoone* und *swound* an derselben Stelle zweier Ausgaben, und die Bedeutung von *mound* ist grade, was wir brauchen, eine Gartenmauer. Der Vers würde bedeuten: „nun ist die Mauer zwischen den beiden Nachbarn verbraucht“, vielleicht: „nun, da es nicht mehr Liebende zu trennen giebt, hat die Mauer keinen Zweck mehr; deshalb geht sie fort, obwohl Mauern doch sonst keine Beine haben.“

V 1. 211 A B F

Here come two noble beasts, in a man and a lion.

Das Komma ist nach *in* zu setzen, wie nicht allgemein die Ansicht der neueren Herausgeber ist, *man* ist allgemein in *moon* geändert worden.

Ebenso das V 1. 297 A B F stehende '*she meanes*' in '*she moans*'.

V 1. 261

A B *I trust to take of truest Thisby sight.*
F *I trust to taste of truest Thisbe's sight.*

Die Lesart der Folio ist von den meisten Editoren angenommen, nach meiner Ansicht ohne Berechtigung.

Hiermit schließt unsere Untersuchung.

Immermann's Einrichtung des Hamlet.

Von

Gisbert Freiherrn Vinke.

Karl Immermann's Shakespeare-Exemplar blieb uns erhalten: es die erste Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (Berlin, imer, 1826—1833) in schlichtem Pappband mit Papiertitel. Immer-nn las daraus vor größerem Kreise gern und gut, nach Tieck'-er Weise: die Namen der handelnden Personen erfuhr der Hörer r beim Beginn des Auftritts, im Wechselgespräch blieben sie fort; für wurde jede einzelne Person in ihrer Eigenthümlichkeit durch ang und Zeitmaß der Stimme so sicher geschildert, daß sie endig aus dem Rahmen sprang.[1])

Aber der gewiegte Vorleser wird sein Publikum bedachtsam 's Auge fassen — er wird hier fortlassen, aus Geschmacksrück-ht, dort kürzer fassen, aus Rücksicht auf die Wirkung. Nun

---

[1]) Immermann bemerkt darüber: „Diese neue Art, ein dramatisches Gedicht rezitiren, ist von Tieck erfunden und zu einer Kunst gemacht; Holtei und ndere sind ihm gefolgt. Ich schloß mich gleichfalls solcher Richtung an, und n und wieder ist mir der charakteristische Vortrag eines Werks gelungen. s bleibt freilich immer eine Zwitterkunst, und der Geschmack daran kann sich r in Zeiten finden, denen die Partitur entkommen ist. Die Darstellung näm-h ist die volle Instrumentalmusik, ein gutes Spiel auf dem Flügel aber eine rartige Vorlesung — im allerglücklichsten Falle, der auch nur eintritt, wenn rgan und Individualität des Vorlesers gerade besonders zum Gedichte passen. ine Klippe des Gelingens sind fast immer die weiblichen Rollen, bei deren ortrag eine gewisse Affektation kaum zu vermeiden ist. Leicht wird auch die arte Grenzlinie, welche dieses Genre von der Aktion scheidet, übersprungen". Düsseldorfer Anfänge. Immermann's Werke. Berlin, Gustav Hempel. XX, 177.)

besitzt ja schon der handwerksmäßige Regisseur durch Bühnen-Instinkt und lange Uebung eine bewundernswerthe Fertigkeit, Schwächen des Textes zu empfinden und mit seinem Rothstift so geschickt in denselben einzuhauen, daß die Wundränder sich wieder glatt aneinander schließen — aber er empfindet nicht, und es kümmert ihn wenig, ob dabei des Dichters tiefere Absicht bedenkliche Einbuße erleidet. Auch Immermann besaß jene Fertigkeit als erfahrener Bühnenleiter, allein vor dieser Gefahr bewahrte ihn das feine Gefühl des Poëten. So gewähren denn seine „Striche“ ein höheres Interesse, und es verlohnt sich wohl die nähere Betrachtung der Hamlet-Einrichtung, wie sie aus seiner Hand hervorging. Hier wirkt zuerst augenscheinlich der Rothstift, sodann aber kommt auch der Bleistift hinzu — er vertritt ohne Zweifel eine zweite spätere Behandlung des Textes, welche noch weitere Stücke ausscheidet.

Der Leser gewinnt den Eindruck dieser Arbeit minder leicht, wenn man ihm das Fehlende bezeichnet, als wenn man ihm das Bleibende vor Augen bringt: darum sei hiernach verfahren.

Akt I, Sc. 1.

Horatio. Wie dies bestimmt zu deuten, weiß ich nicht; (S. 81.)
Allein soviel ich insgesammt erachte,
Verkündet's unserm Staat besondre Gährung.
(Der Geist kommt wieder.) (S. 83.)
Doch still! Schaut, wie's da wieder kommt. Ich kreuz' es,
Und sollt' es mich verderben. —

Sc. 2.

König. — — die frei uns beigestimmt. — Für alles Dank! (S. 85.)
Und nun, Laertes, sagt, was bringt ihr uns?

Sc. 3.

Laertes. Nur dafür halt' es. (S. 92.)
Er kann nicht wie geringe Leute thun
Für sich auslesen; denn an seiner Wahl
Hängt Sicherheit und Heil des ganzen Staats.
Bedenk', was deine Ehre leiden kann,
Wenn du zu gläubig seinem Liede lauschest,
Dein Herz verlierst und deinen keuschen Schatz (S. 93.)
Vor seinem ungestümen Dringen öffnest.
Das scheuste Mädchen ist verschwendrisch noch,
Wenn sie dem Monde ihren Reiz enthüllt.
Sei denn behutsam! Furcht giebt Sicherheit,
Auch ohne Feind hat Jugend innern Streit.

us. Die Kleidung kostbar, wie's dein Beutel kann, (S. 94.)
Doch nicht in's Grillenhafte; reich, nicht bunt.
Kein Borger sei und auch Verleiher nicht;

---

s. In Ehrerbietung nehm' ich Abschied, Herr. (S. 94.)
Leb wohl, Ophelia, und gedenk an das
Was ich dir sagte. (Ab.)

---

us. — — und daß ihr selbst (S. 94.)
Mit eurem Zutritt sehr bereit und frei war't.
Was giebt es zwischen euch? sagt mir die Wahrheit.

---

ius. Ja, Sprenkel für die Drosseln. Kargt von nun an (S. 95.)
Mit eurer jungfräulichen Gegenwart

---

t.
llus. Etwas ist faul im Staate Dänemarks. (Gehn ab.) (S. 98.)

5.
. Ja, der blutschänderische Ehebrecher, (S. 100.)
Durch Witzes Zauber, durch Verräthergaben
Gewann den Willen
Der scheinbar tugendsamen Königin
Zu schnöder Lust. O Hamlet, welch ein Abfall!
Doch still! mich dünkt, ich wittre Morgenluft:
Kurz laß mich sein. —

II, Sc. 1.

us. — — „Da rauft' er sich beim Ballspiel"; (S. 107.)
Und mehr dergleichen. —

---

n. Dank', Güldenstern und lieber Rosenkranz! (S. 111.)
Besucht doch unverzüglich meinen Sohn. (Polonius kommt.)
us. Bester Herr,
Ich halt' auf meine Pflicht wie meine Seele,
Erst meinem Gott, dann meinem gnäd'gen König.
Und jetzo denk' ich (oder dies Gehirn
Jagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher,
Als es wohl pflegte), daß ich aufgefunden,
Was eigentlich an Hamlet's Wahnwitz Schuld.
Er sagt mir, liebe Gertrud, daß er jetzt
Den Quell vom Uebel eures Sohn gefunden.
in. Ich fürcht', es ist nichts anders als das Eine,
Des Vaters Tod und uns're hast'ge Heirath.
Gut, wir erforschen ihn.
ius. Mein Fürst und gnäd'ge Frau, hier zu erörtern, (S. 111.)

Polonius. Gern möcht' ich's zeigen. Doch was dächtet ihr,
Hätt' ich gesehn, wie diese heiße Liebe
Sich anspann — was dächtet
Ihr, oder meine theure Majestät,

Königin. Es kann wohl sein, sehr möglich
Wie läßt sich's näher prüfen?

Polonius. Sehr wahr, mein Prinz.
Hamlet. Habt ihr eine Tochter?
Polonius. Ja, mein Prinz.
Hamlet. Laßt sie nicht in die Sonne gehn.
Polonius. Wie meint ihr das?

Güldenstern. Was sollen wir sagen, gnädiger Herr!
Rosenkranz (zu Güldenstern). Was sagt ihr?

Rosenkranz. — — Wir holten sie unterweges ein, sie kommen he ihre Künste anzubieten.
Hamlet. Was für eine Gesellschaft ist es?
Rosenkranz. Dieselbe, an der ihr so viel Vergnügen zu finden p Schauspieler aus der Stadt.
Hamlet. Wie kommt es, daß sie umherstreifen? Ein fester Au vortheilhafter sowohl für ihren Ruf als ihre Einnahme.
Güldenstern. Da sind die Schauspieler.
Hamlet. Liebe Herrn, ihr seid willkommen zu Helsingör. Gel Hände. Ihr seid willkommen, aber mein Oheim-Vater Tante-Mutter irren sich.

Hamlet. — — Der große Säugling, den ihr da seht, ist nocl den Kinderwindeln.
Polonius. Gnädiger Herr, ich habe euch Neuigkeiten zu melden. spieler sind hergekommen, gnädiger Herr. Die besten in der Welt,

---

Hamlet. Habe ich nicht Recht, alter Jephta? Doch seht, da kom kürzer meines Gesprächs. — Seid willkommen, ihr E kommen Alle! — Ich freue mich, dich wohlzusehn. ' meine guten Freunde! — Gleich etwas vorgestellt! La Probe (S.

Hamlet. Es ist gut, du sollst mir das Uebrige nächstens hersager Höre, alter Freund, könnt ihr die Ermordung Gonzago

---

Hamlet. Verdammter Raub geschah. Bin ich 'ne Memme?
Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle,

Sc. 3. „Gallerie“.

König. Königin. Polonius. Ophelia. Rosenkranz. Güldenstern. (S. 126.)

Polonius. Geht hier umher, Ophelia. — Gnädigster, (S. 127.)

Akt III, Sc. 1.

Hamlet. — — Geht, macht euch fertig. (Schauspieler ab.) (S. 133.)
He, Horatio! (Horatio kommt.)
Horatio. Hier, lieber Prinz, zu eurem Dienst.
Hamlet. Es giebt zu Nacht ein Schauspiel vor dem König; (S. 134.)

Hamlet. Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet. (S. 135.)
Polonius (zum König). O ho, hört ihr Das wohl?
Ophelia (zu Hamlet). Ihr seid aufgeräumt.

Hamlet. Kirchen muß er stiften, sonst denkt man nicht an ihn. (S. 136.)
(Trompeten, hierauf die Pantomime.)

Hamlet. — — Die Schauspieler können nichts geheim halten, sie werden Alles ausplaudern. (S. 136.)
Prolog.

König (im Schauspiel). Wie herbe Früchte fest am Baume hangen, (S. 138.)
Doch leicht sich lösen, wenn sie Reif' erlangen.
Was wir ersinnen ist des Zufalls Spiel,
Nur der Gedank' ist unser, nicht sein Ziel.

Hamlet. O ich wollte zwischen euch und eurem Liebsten Dollmetscher sein, wenn ich die Marionetten nur tanzen sähe. Fang' an, Mörder! Laß deine vermaledeiten Gesichter, und fang' an! (S. 139.)
Lucianus. Gedanken schwarz, Gift wirksam, Hände fertig,

Hamlet. — — Der Eine schläft, der Andre wacht, (S. 140.)
Das ist der Lauf der Welt.
O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes. Merktest du?

Hamlet. Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsre (S. 141. 142.) Mutter. Geht. Meldet ihr, daß ich komme. (Alle ab, außer (S. 143.) Hamlet.) Nun ist die wahre Spukezeit der Nacht,

---

Sc. 2.

Rosenkranz. — — Kein König seufzte je (S. 144.)
Allein und ohn' ein allgemeines Weh.
König. Ich bitte, rüstet euch zur schnellsten Reise!
(Rosenkranz und Güldenstern ab.)

König (allein). Und England, gilt dir meine Liebe was, (S.
Wie meine Macht sie doch kann schätzen lehren,
Denn noch ist deine Narbe wund und roth
Vom Dänenschwert, so darfst du nicht
Das oberherrliche Geheiß versäumen,
Das durch ein Schreiben finstern Inhalts dringt
Auf Ueberbringers Tod!
Polonius (kommt). Mein Fürst, er geht in seiner Mutter Zimmer.

Sc. 3.
Polonius. Er kommt sogleich; setzt ihm mit Nachdruck zu. (S.
Hamlet (hinter der Scene). Mutter, Mutter, Mutter!

Hamlet. Ha, seht nur hin! Seht, wie es da verschwindet! (S.
Mein Vater im Gewand so wie er lebte. (Geist ab.)

Hamlet. O werft den schlechtern Theil davon hinweg, (S.
Und lebt so reiner mit der andern Hälfte.
Gute Nacht!
Um euren Segen bitt' ich, wenn ihr selbst (S.
Nach Segen erst verlangt. — Für diesen Herrn
Thut es mir leid; der Himmel hat gewollt,
Um mich durch Dies, und Dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geißel sein.
Ich will ihn schon besorgen, und den Tod,
Den ich ihm gab, vertreten. Schlaft denn wohl! —
(Beiseit). Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich;
Schlimm fängt es an, und Schlimm'res nahet sich. —
(Zur Königin). Ich muß nach England. Wißt ihr's? (S.

Hamlet. — — Kommt, Herr, ich muß mit euch ein Ende machen. (S.
(Er schleift den Polonius hinaus.)

König. — — und diese schnöde That (S.
Muß unsre ganze Majestät und Kunst
Vertreten und entschuldigen. (König und Königin ab.)

Sc. 5.
Hamlet. Nach England? (S.
König. Ja, Hamlet.
Hamlet. Gut. (Er geht ab.) (S.
König. Folgt auf dem Fuß ihm, lockt ihn schnell an Bord;
Verzögert nicht, er muß zur Nacht von hinnen.
Fort! Alles ist versiegelt und geschehn,
Was sonst die Sache heischt. Ich bitt' euch, eilt.
(Rosenkranz und Güldenstern ab.)

O thu' es, England!
Denn wie die Hektik rast er mir im Blut:
Du mußt mich heilen, mußt's! — Entsetzen ist
In meiner Seel' und innerlicher Zwist! — (Ab.)

---

kt IV, [Sc. 1.

tinbras auf dem Marsch. Dann *Hamlet, Rosenkranz, Güldenstern,* (S. 159.)
Hauptmann — ist gestrichen.]

. 2.

önigin. Holde Ophelia! (S. 162.)
nig. Wie lang' ist sie schon so! (S. 163.)

---

nig. — — Wenn die Leiden kommen, (S. 163.)
So kommen sie wie einz'le Späher nicht,
Nein, in Geschwadern.
Ihr Bruder ist von Frankreich insgeheim
Zurückgekehrt,

---

a. — — (S. 167.)
Gott helf' ihm in's Himmelreich:
Und allen Christenseelen! Darum bet' ich! Gott sei mit euch!
(Ab. Die Königin folgt ihr.)
rtes. Seht ihr Das? O Gott!
nig. Laertes, ich muß euren Gram besprechen;
Versagt mir nicht mein Recht. Ich schwör', daß Der, (S. 169.)
Der euren edlen Vater umgebracht,
Mir nach dem Leben stand.
(Ein Bote kommt.) (S. 170.)
Nun, was giebt's Neues?
te. Herr, Briefe sind's von Hamlet; dieser da
Für eure Majestät, der für die Königin.
nig. Von Hamlet? und wer brachte sie?
te. Matrosen, heißt es, Herr; ich sah sie nicht.
Mir gab sie Claudio, der vom Ueberbringer
Sie selbst empfing.
önig. Laertes, ihr sollt hören, —
Laßt uns. (Bote ab.)
(Liest). „Großmächtigster! wisset, daß ich nackt an Euer Reich aus- (S. 168.) gesetzt bin. Wir waren noch nicht zwei Tage auf der See gewesen, als ein stark gerüsteter Korsar Jagd auf uns machte. Da wir uns im Segeln zu langsam fanden, legten wir eine nothgedrungene Tapferkeit an, und während des Handgemenges enterte ich; in dem Augenblicke machten sie sich von unserm Schiffe los, und so ward ich allein ihr Gefangener. Sie haben mich wie barmherzige Diebe behandelt und mich auf mein fürstliches Wort, ihnen ein reichliches Lösegeld zu senden, freigelassen. Meine Schulgesellen setzen so-

nach allein mit eurem liebevollen Briefe den Weg nach England fort, wo ihnen zu Theil werden wird, was ihr dem Ueberbringe zudachtet. Morgen werde ich um Erlaubniß bitten, vor (S. 170.) euer königliches Auge zu treten. Hamlet."

Was heißt dies?

Laertes. Kennt ihr die Hand?

König. Es sind Hamlet's Züge. Könnt ihr mir rathen?

Laertes. Und welche Gabe wär' das, gnäd'ger Herr? (S. 171.)

König. Ein bloßes Band nur an dem Hut der Jugend.
Vor zwei Monden
War hier ein Ritter aus der Normandie.
Er ließ bei uns sich über euch vernehmen, (S. 172.)

Laertes. Was denn hieraus, gnäd'ger Herr? (S. 172.)

König. Laertes, war euch euer Vater werth?

Laertes. Wozu die Frage?

König. Hamlet kommt her: was wollt ihr unternehmen, (S. 173.)

Königin. — — Mit welchem sie phantastisch Kränze wand (S. 174.)
Von Hahnfuß, Nesseln, Maaslieb, Purpurblumen:
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,

Akt V, Sc. 1.

Erster Todtengräber. — — Und o, eine Grube, gar tief und hohl, (S. 178.)
Für solchen Gast muß sein.

Hamlet. Für was für einen Mann gräbst du das Grab? (S. 179.)

Erster Todtengräber. Für keinen Mann.

Hamlet. — — und warum sollte man nicht mit dem Lehm, (S. 181.)
worein er verwandelt ward, ein Bierfaß stopfen können?
Doch still! doch still! Beiseit! hier kommt der König!
(Priester, Ophelia's Leiche, Laertes, König, Königin, Gefolge.)
Die Königin, der Hof: wem folgen sie?
Und mit so unvollständ'gen Feierlichkeiten?
Ein Zeichen, daß die Leiche, der sie folgen,
Verzweiflungsvolle Hand an sich gelegt.

Laertes. So darf Nichts mehr geschehn? (S. 182.)

Sc. 2. Ein Saal im Schlosse.

Hamlet, Horatio, Osrick im Gespräch. (S. 184.)

[Alles Vorhergehende fällt fort. Osrick beginnt die Scene.]

Osrick. Ihr seid nicht ununterrichtet, gnädigster Prinz, welche (S. 188) Vollkommenheit Laertes besitzt. Der König, Herr, hat mit ihm sechs Berberhengste gewettet, wogegen er, wie ich höre, sechs

französische Degen sammt Zubehör verpfändet hat. Der König, Herr, hat gewettet, daß Laertes in zwölf Stößen von beiden Seiten nicht über drei vor euch voraushaben soll, er hat auf Zwölf gegen Neun gewettet, und er würde s o g l e i c h zu dem Versuch kommen, wenn eure Hoheit zu der Erwiderung geneigt wäre.

Hamlet. **Ich will hier im Saale auf- und abgehn; wenn es Seiner (S. 189.) Majestät gefällt, es ist jetzt die Stunde bei mir, frische Luft zu schöpfen. Laßt die Rapiere bringen; hat Laertes Lust, und bleibt der König bei seinem Vorsatze, so will ich für ihn gewinnen, wenn ich kann; wo nicht, so werde ich nichts als die Schande und die überzähligen Stöße davontragen. (Osrick ab.)**

Horatio. **Ihr werdet diese Wette verlieren, mein Prinz. (S. 190.)**

Hamlet. **Ich denke nicht: seit er nach Frankreich ging, bin ich in beständiger Uebung geblieben;**

Hamlet **(zu Laertes). Gewährt Verzeihung, Herr! ich that euch Unrecht. (S. 190.)**

Laertes. **Mir ist genug geschehn für die Natur, (S. 191.)**
Die mich in diesem Fall am stärksten sollte
Zur Rache treiben.

Hamlet. **— — Welch kriegerischer Lärm? (S. 194.)**

Osrick. **Der junge Fortinbras, der siegreich eben**
Zurück aus Polen kehrt.

Hamlet. **Er hat mein sterbend Wort,**
Das sagt ihm, sammt den Fügungen des Zufalls,
Die es dahin gebracht — der Rest ist Schweigen.
(Er stirbt.)
Der Vorhang fällt.

Diese Einrichtung läßt die Eintheilung der Akte unverändert, manche Scenen zeigen geringe, durch Zusammenziehung bewirkte Abweichung; dabei kommt in Betracht, daß Immermann den störenden Zwischenvorhang noch nicht kannte, also stets bei o f f n e r Scene rasch verwandeln mußte. Zusätze finden sich nicht; von den Personen fallen aus Voltimand und Cornelius. So wird der dramatische und poetische Zusammenhang streng gewahrt, die Fäden sind straffer gezogen, besonders in Akt IV und V — zur Beschleunigung der Handlung, welche dem Ende zueilt und hier am Wenigsten Aufhalt verträgt. Genial ist der Sprung: Akt IV aus Scene 2 in Scene 4 hinüber (von Seite 167 zu Seite 169), wobei Scene 3 fortbleibt, um sich alsbald zu ergänzen. Aber Immermann findet kein Bedenken, auch Stellen auszuscheiden, die Jedem geläufig sind, wenn sie, ohne innere Nothwendigkeit, nur verzögernd wirken. Dahin gehören beispielsweise: im Gespräch Hamlet's mit Rosenkranz und Gülden-

stern (III, 1) „Wollt Ihr auf dieser Flöte spielen?“ u. s. w. (S. 142. 143); im anschließenden Gespräch mit Polonius (III, 1) „Seht Ihr die Wolke dort, beinah in Gestalt eines Kameels?“ u. s. w.; sowie (V, 1) „Der große Cäsar, todt und Lehm geworden,“ u. s. w. (S. 181).

Hamlet ist das längste Shakespeare-Stück[1]), mit 3715 Verszeilen (nach Gustav Freytag's Zählung[2]); von diesen streicht der Rothstift etwa 770, der Bleistift weitere 400. Nach genauer Prüfung bin ich überzeugt, daß der Rothstift die Lese-Einrichtung ordnete: der Vorleser gewinnt die Zeit der Zwischenakte und Verwandlungen, er braucht deshalb minder haushälterisch zu sein; daß der Bleistift dann die Bühnen-Einrichtung herstellte: eine Aenderung der Scene (II, 3), die mit Blei vermerkt ist, scheint das zu bestätigen. Nach Abzug von 1170 gestrichenen Verszeilen bleiben noch rund 2550 — immerhin, bei 16 Verwandlungen mit Haupt- und Zwischenvorhang, ein langer Theaterabend für die Gepflogenheit des deutschen Zuschauers von heute. Glücklicherweise theilt nun zwar Shakespeare mit unsern Klassikern das herkömmliche Privilegium der nachsichtsvoll bewilligten ausgedehnteren Spielzeit; gleichwohl bliebe zu erwägen, ob nicht, als allseitiger Gewinnst, der Scenenwechsel sich vereinfachen ließe?

Ueber die Düsseldorfer Hamlet-Aufführung berichtet Dietrich Christian Grabbe[3]): „Zum Trefflichsten gehörte das kleine Schauspiel im Schauspiel. Ersteres verlegt man, soviel ich gesehen, überall in den Hintergrund, besetzt seine Rollen mit Kindern (?), oder schlechten Schauspielern, die gleichfalls durch die Entfernung als halbe Kinder erscheinen. Bei uns war es dicht im Vorgrund, rechts vom Zuschauer, tüchtig einstudirte Leute agirten darauf, und der Hof saß, vom Zuschauer links, im Halbkreise vor ihm, sodaß man jede Bewegung und Miene der Personen des eigentlichen Stücks Hamlet so sehen kann, wie es sein soll. Horatio vollendete das Bild, indem er zwischen dem Hofstaat und der kleinen Bühne beobachtend stand. Dadurch war alles Karrikirende vermieden und man hatte den sämmtlichen Hof en face (?), nicht seine zugewendeten Rücken. Diese Anordnung ist zu treffend, als daß sie nicht überall gebräuchlich wird.“ Immermann erläutert,

---

[1]) Nur Antonius und Cleopatra wird ihm ziemlich gleichstehn.

[2]) Die Technik des Drama's. Leipzig 1863. S. 302.

[3]) Das Theater zu Düsseldorf. Grabbe's sämmtl. Werke, herausgeg. von Rud. Gottschall. Leipzig 1870. II, 429.

; beigefügter Zeichnung, den Aufbau wie seine Ansicht in einem iefe an Eduard Devrient[1]): Die kleine Bühne lehnt sich an den ten Flügel rechts im stumpfen Winkel, der nach hinten verläuft; ratio steht vor derselben seitwärts, König, Königin, Polonius, helia sitzen (in dieser Folge, also der König ganz vorn) am ten Flügel links. Wenn dadurch „alle Hauptpersonen sich dem schauer *en face* zeigen", dann blicken sie doch in das Haus, ar nicht nach der kleinen Bühne; sobald sie nach dieser blicken, ssen sie sich dem Zuschauer im Profil zeigen: darum wird mir ht klar, auf welche besondere Weise „durch das Arrangement Vorkommenheiten einer Theaterdarstellung versinnlicht werden len." Diejenigen Zuschauer aber, welche im Hause weiter nach hts sitzen, sehen nur ungenau, was auf der kleinen Bühne h begibt. Immermann sagt[2]): „Die Schauspielscene gehört zu ı wichtigsten im Hamlet, denn sie bildet die Peripetie der ıgödie. Bis zu ihr ist die Möglichkeit vorhanden, daß der König ı in seiner Lüge aufrecht zu erhalten werde im Stande sein, 3 Hamlet sich beruhigen werde, daß das Wort des Geistes werde gebens gesprochen sein. Nach derselben fallen diese Möglichten hinweg; der König ist grenzenlos kompromittirt. Er muß mlet hinwegzuschaffen suchen. Daraus folgt aber doch unbegt, daß dem Zuschauer die Vorgänge auf der kleinen Bühne l und ganz zu Gesicht wie zu Gehör kommen müssen: sonst ibt für ihn des Königs Aufregung unbegreiflich, ihm fehlt der lüssel zum Wendepunkt des Stücks". Shakespeare ließ das Schauel im Schauspiel auf dem stets vorhandenen unteren Balkon in Mitte des Hintergrundes darstellen; die Bühnenzuschauer bilen zwei lange, auseinanderlaufende Linien, welche sich vom ıtergrunde her schräg nach dem Vordergrunde zogen; ganz vorn ßen ohne Zweifel — hier König und Königin, dort — Ophelia, ihren Füßen Hamlet. Dann sah das Haus allerdings die Bühızuschauer höchstens im Profil, dafür aber trat nun das Wichste, die Handlung auf der kleinen Bühne, in ganzer Deutlichkeit vor; denn dort spielten die Personen en face dem Zuschauer. ch Schröder, als er zuerst den Hamlet zur Darstellung brachte, gte dieser Anordnung, die sich fünfzig Jahre lang unverändert ielt.

---

[1]) Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgeg. von Gustav zu Putlitz. lin 1851. S. 24 ff. S. 41 ff.

[2]) a. a. O. S. 24.

Immermann legte besondern Werth darauf, daß die bei Shakespeare vorgeschriebene Pantomime mit Musik nicht fortbleiben dürfe, „um die kleine Komödie und ihre gestelzten Verse von den gehaltvollen Reden der Haupthandlung scharf abzuheben“ [1]). Eduard Devrient theilte diese Ansicht nicht, ohne daß wir seine Gründe erfahren. Zu Shakespeare's Zeit waren solche Pantomimen den Zuschauer etwas Gewohntes — uns sind dieselben in der Tragödie völlig fremd: die Sache könnte deshalb leicht einen lächerlichen Anstrich erhalten, der dann höchst bedenklich wirken müßte.

Grabbe's Bericht fährt fort: „Dagegen war mir die Scene zwischen Hamlet und der Königin, gleich nach Ermordung des Polonius, zu brillant arrangirt. Statt daß Hamlet ein Doppelportrait beider Brüder in der Hand hielt, und statt daß sein Vater über die Scene ging, hingen seines Vaters und seines Oheims Portraits an der Wand, und als er darauf hindeutete, schwanden die Bildnisse, und der Todte stand in dem einen Rahmen in glänzender Silberrüstung, während sich auch das Portrait des Stiefvaters im anderen zu beleben schien. Dies machte großen Effekt, schien mir aber die, freilich nur einem Dichter mögliche (?), versuchte Ueberbietung eines Dichters.“

Von solchen scenischen Streitfragen abgesehen, kann Immermann's Einrichtung als Muster dienen für die Behandlung des Textes: sie verbindet mit der echten, nicht äußerlichen Pietät gegen Shakespeare das richtige Verständniß der Wirkung auf unserer heutigen Bühne. Darum wäre ihr weiteste Verbreitung zu wünschen.

---

[1]) a. a. O. S. 25. 26. 41—43.

Jakob Rosefeldt's Moschus,

eine Parallele zum Kaufmann von Venedig.

Von

Johannes Bolte.

Zu den in neuerer Zeit mit so regem Eifer betriebenen For-hungen nach dem ersten Erscheinen Shakespeare'scher Dramen Deutschland hat jüngst Johannes Meißner[1]) einen wichtigen itrag geliefert, indem er uns mit einer deutschen, allerdings ırk vergröbernden Bearbeitung des Kaufmann von Venedig kannt machte, deren Entstehungszeit er mit großer Wahrschein-hkeit auf den Zeitraum 1605—1608 einschränkte. Vielleicht rf ich daher bei den Lesern dieses Jahrbuchs auf einiges Inter-se rechnen, wenn ich nun mit kurzen Worten auf ein noch eres Schauspiel hinweise, das den Stoff des Kaufmanns von nedig, ein Jahr bevor derselbe im Drucke erschien, dem ge-ırten Zuhörerkreise einer thüringischen Universitätsstadt vor-ırte, die lateinische Komödie Moschus des jungen Franken cob Rosefeldt.

Wenig genug ist es, was ich bisher über die Lebensumstände ses verschollenen Poeta laureatus aufzufinden vermochte. In der ıaer Matrikel ist er im Sommer 1594 als '*Jacobus Rosefeldt*

---

[1]) Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich, 1884, 27—189. Vgl. Denselben in diesem Jahrbuch XIX, 113—154: Die englischen nödianten in Oesterreich.

Scherneckensis' eingetragen. Seine Heimath Scherneck bei Coburg hat er hier für gut befunden genauer als in seinen gedruckten Werken zu bezeichnen, in denen er sich zuerst '*Coburgensis Francus*', dann nur '*Francus*' nennt. Ein 1597 in derselben Universitätsmatrikel auftauchender '*Johannes Rosefeldt Coburgensis*' mag ein jüngerer Bruder des Dichters gewesen sein. Neben dem Studium der klassischen Sprachen und Literaturen scheint ihn bald die in Jena nicht minder eifrig als anderwärts auf Schulen und Universitäten gepflegte Nachbildung der altlateinischen Dichtkunst beschäftigt zu haben. Drei Jahre nach seiner Ankunft in Jena übergab er einen Band lateinischer und griechischer Gelegenheitsgedichte der Oeffentlichkeit, meist anagrammatische Spielereien, welche immerhin Gewandtheit in der Handhabung der Form verrathen. 1599 erblickten dann zwei lateinische Schauspiele, Chamus und Moschus, das Licht der Welt. Das erste behandelte einen alttestamentlichen Stoff, den Weinbau Noah's, den Frevel Ham's und den von diesem und Nimrod begonnenen Thurmbau zu Babel. Sehr anschaulich wird geschildert, wie Satan den von Noah gepflanzten Weinstock mit dem Blute eines Affen, eines Schweines und eines Löwen begießt, und wie sich nachher die Eigenschaften dieser Thiere an den Trunkenen zeigen[1]), oder wie bei der babylonischen Sprachverwirrung die Bauleute in allen möglichen Sprachen, sogar holländisch und thüringisch, zu reden beginnen. Den Moschus, dessen Inhalt uns noch näher beschäftigen wird, dichtete Rosefeldt für die Hochzeit des Juristen Karl Starck mit der Tochter des verstorbenen Jenaischen Professors Daniel Eulenbeck, bei welcher er von Jenaer Studenten aufgeführt wurde. Bei einem ähnlichen Anlasse, der Heirath des Professors Wolfgang Heider, entstand ein Jahr später eine dritte Komödie, deren Gegenstand die Liebe des armenischen Prinzen Floridus und der Tochter des spartanischen Königs Selinus Carabonna, war. Sie wurde 1603 zu Schmalkalden unter Landgraf Moritz von Hessen nochmals aufgeführt[2]). Die letzte Spur seines Lebens bietet dann eine 1602 erschienene Sammlung von kleineren Dichtungen, welche wiederum von seinem Sprachtalente Zeugniß ablegen, da sie in hebräischer Sprache und zwar in gereimter Form abgefaßt; eine Uebersetzung in lateinischen Distichen au

[1]) Ueber diese alte jüdische Sage geben Oesterley zu den Gesta Romanorum cap. 159 und R. Köhler im Anzeiger für deutsches Alterthum 9, 403 (1883) reichliche Nachweise.

[2]) Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., 2, 523

der gegenüberstehenden Seite soll dem Verständniß weniger kundiger Leser zu Hilfe kommen. Ich habe dies Werk weder in J. C. Wolf's Bibliotheca hebraea, noch in andern Nachschlagewerken erwähnt gefunden. Ob Rosefeldt bald nach dieser Veröffentlichung starb oder etwa in der beschaulichen Stille eines Schul- oder Pfarramtes fern von Jena weiterhin seiner dichterischen Neigung nachhing, ohne mit seinen Produktionen vor ein größeres Publikum zu treten, muß vor der Hand unentschieden bleiben.

Wir wenden uns nun zu der Komödie Moschus und lassen zunächst den Inhalt derselben in gedrängter Uebersicht an uns vorüberziehen.

Im Prologe erzählt die Göttin Pallas, welche von Jupiter auf die Erde herabgesandt ist, ihre Verehrer zu schützen und zu belohnen, den Gang der Handlung im Voraus. Sie führt eine Jungfrau Sophia an der Hand, um sie mit ihrem Lieblinge Musophilus zu verloben, und einen Lorbeerkranz, um ihn mit diesem Dichterpreise zu krönen.

I. Akt. 1. Scene. Polyharpax, der gewinnsüchtige Bruder des Musophilus, überlegt in einem Selbstgespräch noch einmal mit sich den Rath, den ihm gestern seine Geliebte Lucrum[1]) gegeben, wiederum eine Handelsreise übers Meer zu wagen. Da seine erste Fahrt ihm reichen Gewinn eingebracht hat, ist er entschlossen, ihrer Weisung zu folgen; um aber nicht den Profit mit seinem genau rechnenden Vater Mercator theilen zu müssen, hat er nicht diesen um die zur Ausrüstung des Schiffes nöthige Summe angegangen, sondern den jüdischen Wucherer Moschus[2]), den er jetzt bei sich erwartet. — 2. Scene. Während er nun einen Notar zur Abfassung des Schuldscheins herbeiholt, erscheint der Verabredung gemäß Moschus, frohlockend, daß nun dieser Fisch am Angelhaken angebissen habe. Polyharpax kehrt mit dem Schreiber Petrucius zurück und diktirt ihm eine Verschreibung, durch welche er sich verpflichtet, fünf Talente mit den üblichen Zinsen in drei Monaten an Moschus zurückzuzahlen; wenn dies nicht pünktlich geschehe,

---

[1]) In Naogeorg's schneidiger Tendenztragödie '*Mercator*' (1540) erscheint Lucrum als das Kind, das aus der Ehe des Kaufmanns mit der Glücksgöttin (Sors) hervorgegangen ist.

[2]) Moschus ist der hebräische Name Mose mit latinisirender Endung. Ausführlicher wird der Wucherer Bl. A 7 a als '*Rabbi Mosche, ben Rabbi Jehuda*' bezeichnet; vgl. Bl. D 4 b *Judaeum quem Mosch nuncupant*', Bl. B 2 a '*Mosch*'.

solle dem Gläubiger das Recht zustehen, ein Pfund Fleisch a seinem Leibe zu schneiden:

'Ex formula de mutuo ei esse copiam plenariam
Datam, tributam, permissam, concessam ex iure et legibus
Secandi pondo frusti carnosi ex corpore mei ipsius'.

Moschus ist mit dieser nicht weiter motivirten, aber offenbar v Polyharpax aus eigener Laune gewählten Bedingung zufrieden u geht mit ihm in sein Haus, um ihm das Geld auszuzahlen, währe Petrucius den Schein noch einmal sauber abschreibt. — 3. Scen Henno, der im Dienste Mercator's stehende Narr, klagt dem Schre ber, daß er von Jedermann geneckt und gehänselt wird, und erhä von ihm einen Schutzbrief, den er stets bei sich tragen soll. Poly harpax, der darauf mit dem Juden zurückkommt, unterzeichnet di Reinschrift des Schuldscheins und zieht wohlgemuth von dannen. - 4. Scene. Auf einen kurzen Monolog des Moschus, in welche derselbe seine Freude ausspricht, daß er nun einen Fisch gefange habe, so groß, wie der neulich in Holstein gefangene Walfisc folgt ein possenhaftes Zwischenspiel. Der Narr und der Schreibe nahen sich dem Wucherer, ihn anbettelnd und zugleich verhöhnen Als er sie bis zu seinem Hause lockt und dort durch seinen Diene Barrabas fortprügeln läßt, rächen sie sich, indem sie einen Stric über den Weg spannen[1]) und dann laut auf Moschus schimpfe Dieser und Barrabas eilen herbei, fallen hin und erhalten nu ihrerseits Prügel.

Den II. Akt eröffnet, ähnlich dem ersten, ein Monolog de älteren Bruders Musophilus, welcher auf einer fernen Universitä dem Studium obliegt. Schuster und Schneider, klagt er, seie höher geachtet, als die Jünger der Musen. Sein Vater sende ih kein Geld, sondern mahne ihn nur, das unfruchtbare Studiren au zugeben und sich einem einträglichen Berufe zuzuwenden. Doc gedenkt er an die tröstenden Abschiedsworte der geliebten Sophi der er Treue gelobt hat und halten will. Er beschließt zum Vat zu reisen und ihm dies zu erklären. — In der 2. Scene gie Moschus seinem Diener Bescheid über den Talmud, den Gott selb so hoch hält, daß er täglich drei Stunden darin studirt, weil d Rabbinen Fragen zu lösen verstehen, die selbst den Engeln z schwer sind; er lehrt ihn die Christen hassen und schädigen, bal

[1]) Dieselbe Situation stellt ein Holzschnitt zu Murner's Narrenbeschwerun (Straßburg 1518 Bl. qiiija; auch in Scheible's Kloster 4, 811) dar, welcher d Redensart „Jemanden über das Seil werfen“ (auch „Narrenseil“) illustrirt.

müsse der Messias kommen. — 3. Scene. Diesem Gebot leistet Barrabas sofort Folge, als ein Bauer Menalcas, der ihm sechs Goldstücke schuldet, ihn um Aufschub angeht. Er weist ihn mit harten Worten zurück und verlangt schließlich, er solle sich beschneiden lassen, dann solle ihm das Geld ganz gehören. Da wird der Bauer bedenklich und beschließt, erst seine Frau um Rath zu fragen, die aber von jenem Vorschlage Nichts wissen will und ihn mit Scheltworten forttreibt. In dieser Noth räth ihm sein Nachbar Corydon, sein Heil bei einem Advokaten zu versuchen. — 4. Scene. Beide gehen mit einander zu Petrucius, und nun folgt eine mit wenigen Aenderungen wörtlich den *Scenica progymnasmata* Reuchlins[1]) (Akt 4 und 5) entnommene Verhandlung, für welche die geistvolle französische Farce von Maître Pathelin das erste Vorbild abgab. Petrucius instruirt den Menalcas, wie sein Namensvetter bei Reuchlin den Dromo, auf alle Fragen vor Gericht nur '*Ble*' zu antworten. Das geschieht; der Bauer wird freigesprochen und foppt nun seinen Advokaten, der ihn an die bedungene Bezahlung mahnt, auf dieselbe Weise. Aber auch er kommt nicht ganz ungestraft davon; die andern Bauern treffen ihn und pritschen ihn, weil er sich zum Juden machen lassen gewollt hat, indem sie dazu ein ausgelassenes Pritschenlied[2]) singen:

---

[1]) Reuchlin's Komödie, welche zum ersten Male eine echt dramatische Wirkung mit der klassischen Form verband, gewann mit ihrem Erscheinen (1498) schnell außerordentliche Verbreitung. Von ihr allein bekennt sich der Niederländer Macropedius zu seiner dramatischen Thätigkeit angeregt. Ins Deutsche wurde sie übertragen: 1531 von Hans Sachs, 1546 von Johann Betz, 1547 von Gregorius Wagner, sodann in einem Luzerner Fastnachtspiel; von einer dänischen Uebersetzung ist nur noch ein Bruchstück erhalten. — Die Geschichte vom schlauen Advokaten und noch schlaueren Bauern begegnet sonst noch häufig; Grazzini verwerthet sie in seiner Komödie L'Arzigogolo, ebenso ein 1682 in Fulda aufgeführtes Jesuitenschauspiel Nemo; vgl. ferner Kurz zu Wickram's Rollwagenbüchlein (1865) No. 36. Bütner, Claus Narr 8, 58 (1572). Amusements françois ou contes à rire (Venise 1752) 2, 56; ein brandenburgisches Volksmärchen theilt W. Schwartz in der Zeitschrift Bär 2, 117 (1876) mit.

[2]) Auch hier folgte Rosefeldt einem dramatischen Vorbilde seiner Zeit, nämlich Daniel Cramer's Komödie *Plagium*, Witebergae 1593 Bl. F 7b, wo die Köhler einen Trabanten unter einem ähnlichen Gesange ('*Adeste cari socii, Hic est quiddam negotii*', etc.) abstrafen. Dieselbe Sitte schon 1530 bei Hans Sachs, Gedichte I (1558) Bl. 221 b 2, 1548 bei Nic. Manuel, hrsg. von Bächtold 1878, S. 370 und 1592 in der anonymen Wolfenbütteler Tragödie von einem ungerechten Richter V, 4. Als Volksbelustigung hat sie sich bis in die neueste Zeit erhalten, wie Sohnrey im Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 8, 14 f. (1883) mittheilt.

'Adeste, venite, rustici!
Habemus aliquid ludrici!
Clunicutiemus rusticom,
Qui fecit aliquod ludicrom' etc.

5. Scene. Mercator klagt über die Beschwerlichkeiten d Kaufmannsstandes, obschon er Jeden für thöricht hält, der nic nach Geldgewinn strebt trotz aller Gefahren und Abmahnunge des Gewissens. Dazu quält ihn die Sorge um seinen Sohn Mus philus, der aus Liebe zu Sophia das Studium erwählt hat, und u Polyharpax, der noch immer nicht von seiner Reise heimgekehrt is Da erscheint der Narr und fordert ein Botenbrod für seine Nac richt, daß das Schiff des Polyharpax sogleich in den Hafen ei laufen werde. — 6. Scene. Als Mercator erfreut hinweggeeil ist, um sogleich ein Empfangsmahl anrichten zu lassen, an de auch Lucrum Theil nehmen soll, kommt Polyharpax mit Knechte welche die eingetauschten Waaren herbeitragen, und wird vo Narren mit Spötteleien bewillkommnet. — Die 7. Scene ist wi derum ein Zwischenspiel. Zwei Bauern, Hupim und Mupim, treffe in der Stadt auf dem Markte zusammen; der Eine soll Saffra einkaufen[1]) und wird von zwei Kaufmannsdienern in seinen eigne Sack gesteckt und geprügelt. — 8. Scene. Petrucius, dem de ungewohnte Wein zu Kopfe gestiegen ist, entfernt sich von de Gelage im Hause Mercator's; aber Polyharpax eilt ihm ungestü nach und nöthigt ihn, noch zu bleiben und mit ihm Brüderscha zu trinken, traktirt ihn aber sogleich, als er nicht mehr Beschei zu thun vermag, mit Ohrfeigen. Der Narr, welcher bei dem seh lebendig geschilderten Saufgelage aufwartet, macht über diese A von Brüderlichkeit seine Bemerkungen.

III. Akt, 1. Scene. Im Kontrast zu der eben vorgeführte Unmäßigkeit erscheint Musophilus, sich mit Gebet zur Heimreis rüstend, nachdem er seinem Burschen die nöthigen Aufträge g geben. — 2. Scene. Polyharpax will die geliehene Summe zu festgesetzten Zeit an seinen Gläubiger zurückzahlen und poch indem er unter den Nachwehen des gestrigen Gelages moralisch Betrachtungen über das drückende Bewußtsein eines Schuldne anstellt, an die Thür des Moschus. Barrabas blickt aus dem Fe ster und erklärt ihm mit schnöden Worten, sein Herr sei nich zu Hause, heiße auch gar nicht Moschus, sondern führe den ar

[1]) Dasselbe Motiv behandelt auch ein Meisterlied und ein Fastnachtsspi des Hans Sachs; vgl. Goedeke, Grundriß 2, 419, 22 und 433, 420.

stophanischen Namen Argentiextenebrothesaurochrysonicochrysides. Nach einem lang ausgesponnenen, an witzigen Schimpfworten überreichen Dialoge (Sc. 3) bleibt Polyharpax Nichts übrig, als ergrimmt abzuziehen. — 4. Scene. Dann tritt Moschus, der sich bisher verborgen gehalten hatte, hervor und lobt seinen Knecht, daß er seine Sache so gut gemacht habe. — 5. Scene. Am folgenden Tage trifft Polyharpax seinen Gläubiger auf der Straße und geräth in die äußerste Wuth, als Dieser gestern zu Hause gewesen zu sein behauptet und auch Barrabas Alles ableugnet. Als er seinen Vorrath an Schmähreden erschöpft hat, gebietet er dem Narren fortzufahren. Endlich geht Moschus zum Richter, und bald darauf (Sc. 6) ladet ein Bote den Polyharpax vor Gericht. — 7. Scene. Unterdeß ist Musophilus in die Nähe seiner Heimath gelangt, er schickt seinen Burschen voraus, um den Eltern seine Ankunft zu melden, da überfallen ihn Räuber und nehmen ihm sein Geld und seine Kleider; kaum rettet ihn sein inständiges Flehen vor dem ihm zugedachten Tode. Um den quälenden Hunger zu stillen, will er im nächsten Dorfe sich Brot erbetteln.

Der IV. Akt enthält die Gerichtsverhandlung streng in den Formen des damaligen Verfahrens. 1. Scene. Moschus harrt ungeduldig an der Thür des Gerichtssaales und fordert voll boshafter Freude seinen Gegner auf, seine Schritte zu beschleunigen, da jetzt die Entscheidung nahe. Polyharpax weist ihn verächtlich und seiner Sache sicher zurück. Vor den versammelten Richtern trägt der Jude in längerer Rede, nur vom Narren mehrfach unterbrochen, seine Klage vor: er bestehe auf seinem Schein, da Jener weder am festgesetzten Tage, noch später das Geld habe zahlen wollen. Polyharpax wendet ein, er sei hinterlistig vor der Thür abgewiesen worden. Nach kurzer Berathung mit den Beisitzern fordert der Richter den Kläger auf, Beweise vorzubringen. Moschus erstaunt darüber, da die Sache doch sonnenklar sei; wenn bezahlen wollen und bezahlen Dasselbe wäre, würde es längst keine Schuldner mehr in der Stadt geben; er wolle Schweinefleisch essen, falls Polyharpax beweise, daß er an jenem Tage wirklich bei ihm gewesen sei. Und als Dieser bestürzt schweigt, legt er dies Schweigen triumphirend als Eingeständniß seines Unrechts aus. Der Richter fordert, nachdem er die Schuldverschreibung selber hat verlesen lassen, den Beklagten auf, anzuführen, was etwa eine Milderung des strengen Rechts bewirken könne. Polyharpax ist in der größten Verlegenheit, er hat nur Betheuerungen seiner

Unschuld und Verwünschungen auf die hartherzige Bosheit seines Gegners, der ihn mit kalter Ruhe noch mehr reizt. So wird die Beweisaufnahme geschlossen, und es folgt, nachdem beide Parteien hinausgeschickt sind, (Sc. 2) eine von gelehrten Citaten strotzende Berathung der Richter. Dazwischen jammert der Narr, welcher wegen Störung der Verhandlung nebenan eingeschlossen worden ist, er komme vor Hunger um. — 3. Scene. Der Richter läßt Kläger und Beklagten hereinrufen und fragt den Ersteren feierlich dreimal, ob er mit gutem Gewissen beschwören könne, daß er auf keine Weise den Schuldner an der Einlösung seines Scheines gehindert habe. Moschus bejaht die Frage und spricht den ihm von Petrucius vorgelesenen Judeneid[1]) nach. Darauf wird das Urtheil verkündet, daß gemäß dem Scheine dem Kläger das Recht zustehe, ein Pfund Fleisch aus dem Körper des Schuldners zu schneiden. Moschus dankt den Richtern für den gerechten Spruch, Polyharpax ruft Gottes Beistand an, und der Narr fragt den weggehenden Vorsitzenden, ob denn wirklich sein hübscher junger Herr dem alten Schurken ausgeliefert werden solle. — 4. Scene (vgl. S. 202 ff.). Hastig läßt sich Moschus von Barrabas Messer und Wetzstein bringen und gebietet ihm, den Verurtheilten zu entkleiden; vergeblich eilt Lucrum, die Braut des Polyharpax, herbei, sie kann nur von ihm jammernd Abschied nehmen und wird ohnmächtig fortgetragen; der Narr, der auch jetzt seine cynischen Bemerkungen nicht ganz unterdrücken kann, ruft ebenso vergeblich den Juden zum Richter, der ihn angeblich zu sprechen verlange. — 5. Scene. Da schleppen mehrere Bauern den Musophilus gefesselt herein, um ihn vor Gericht des Mordes anzuklagen. Während dieser seine Landsleute um Beistand anfleht, gewahrt er plötzlich seinen Bruder in der höchsten Gefahr und gebietet, rasch die Sachlage erkennend, dem Juden einzuhalten; nur ein Pfund Fleisch, nicht mehr und nicht weniger, dürfe er herausschneiden. Er mahnt ihn zum gütlichen Ausgleich, und als Moschus Das verächtlich abweist, ruft er die Richter herbei und trägt ihnen zuerst sein eigenes Mißgeschick, dann seine Entscheidung in dem Prozesse des Bruders vor. In

[1]) Die Formel enthält nichts von dem vielfach Kränkenden der von Frankel (Die Eidesleistung der Juden 1840, S. 66—87) und Stobbe (Die Juden in Deutschland während des Mittelalters 1866, S. 153—159, 262—265) besprochenen mittelalterlichen Eide; sie erinnert an den Eid der Aeltesten in der Susanna des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig 1593 IV, 4, in der auch Johan Clant (IV, 5—6) eine ähnliche Rolle spielt wie hier Henno.

einer einsamen Kapelle, in der er aller Mittel beraubt am letzten Abend ein Obdach gesucht hatte, war er unbemerkt Zeuge, wie Mörder ein Kind dorthin brachten und schlachteten, um ihm das Blut abzuzapfen; am Morgen wurde er von den Bauern allein bei der Leiche gefunden und als Mörder festgenommen. Als die Richter nach kurzer Berathung seinem Spruche beipflichten und der Narr den Juden höhnisch auf sein Pfand hinweist, entschließt Moschus sich, statt des Fleisches das Geld anzunehmen, aber dies weigert ihm jetzt der Richter. Wutherfüllt will er heimgehen, da ruft ihn Musophilus zurück, der in ihm jetzt einen der Mörder des Kindes zu erkennen meint. Da er, von der hereinbrechenden Vergeltung erdrückt, nicht mehr zu leugnen wagt, gebietet der Richter den Bauern, ihn sammt seinem Knechte zu fesseln, bis der Fürst diesen außerordentlichen Fall entschieden habe.

Der V. Akt zeigt kurz den fröhlichen Abschluß der Handlung. Nachdem der Narr sich mit einer Betrachtung über den wunderbaren Verlauf der ganzen Begebenheit den Zuschauern empfohlen hat, tritt (Sc. 2) Mercator mit Musophilus auf. Gerührt und dankbar bekennt er dem Sohne seinen Irrthum und stimmt ihm bei, wie er die Weisheit für die einzig Beständige im Wechsel der irdischen Dinge erklärt. — 3. Scene. Als derselbe zum Fürsten gerufen ist, empfängt Mercator freudig die von Pallas in sein Haus geleitete Sophia. Bald kehrt Musophilus vom Fürsten mit Ehren und einer goldenen Kette bedacht zurück und erhält aus der Hand der Pallas die Braut.

Soweit der Inhalt des Stückes. Seine äußere Form verräth Sinn für Mannigfaltigkeit und geschickte Beherrschung der Sprache. Nach plautinischem und terenzischem Vorbilde sind für die einzelnen Scenen sechs-, sieben- und achtfüßige iambische Verse verwandt, für den Gesang, wie im Chamus, kurze Reimpaare; einmal begegnen ein paar leoninische Hexameter. Das Latein ist freilich keineswegs überall musterhaft im Sinne von Schonaeus' Terentius christianus; unter die beliebten archaistischen Formen und sonstigen Reminiscenzen aus Plautus und den Dichtern der Blüteperiode drängen sich mancherlei Germanismen und Neubildungen[1]) ein,

---

[1]) Z. B. *ludricus* statt *ludicrus, nunciopanis, pipersaccus, larma, pfaffus, Junckerus, viginti tonnas, Nugipolyloquidoniam, farcimen pro farcimine* u. s. w. Zu den Worten des hungrigen Narren Bl. C 6 a: '*Diuque non profecti sumus in Edesiam et Bibesiam*' muß man ähnliche Ausdrücke wie Frißland, Hunger-

deren Berechtigung vom Standpunkte der Grammatik nicht imm zweifellos ist, durch die der Verfasser aber die Tölpelhaftigke der Bauern oder des Narren zu veranschaulichen oder eine komiscl Wirkung hervorzurufen strebt. Für die Fabel des Stückes w der Anlaß der Gelegenheitsdichtung, eine Hochzeit in den Jena Professorenkreisen, maßgebend. Wenn uns auch vielleicht ve borgenere Anspielungen auf das Brautpaar entgehn, so tritt do der Grundgedanke, die Verherrlichung des Gelehrtenstandes in de Person des Musophilus, welcher von der Göttin Pallas mit de personifizirten Weisheit vermählt wird, auch unter dem vielen, los darum gelegten Beiwerk deutlich genug hervor. Glücklicherweis bleiben wir mit frostigen Allegorien verschont, ausgenommen, da die Namen der Hauptpersonen, Musophilus und Sophia, Polyharpa und Lucrum, zugleich auf den Charakter des Trägers hinweise und daß sich einmal Polyharpax einer ähnlichen bedeutungsvolle Ahnenreihe rühmt[1]); überall haben wir es mit wirklichen Mensche von Fleisch und Blut zu thun. Ein Scherz des Dichters ist es wenn er die Handlung seines Stückes in die Gegenwart, in da Jahr der Aufführung 1599, verlegt, so daß Polyharpax den Schuld schein am 1. April unterzeichnet, daß derselbe am 1. Juli fälli wird, die Gerichtsverhandlung am 7. Juli[2]) stattfindet und de Hochzeitstag des Musophilus mit dem des Dr. Starck und de Jungfer Eulenbeckin am 12. Juli zusammenfällt. Um das nackt durch die Gelegenheit gegebene Grundschema auszustaffiren, be durfte Rosefeldt noch verschiedener Nebenhandlungen und Motive Auf einige mehr oder minder bedeutende Entlehnungen von Namer Situationen und Dialogpartien aus einzelnen Dramen Reuchlin's Naogeorg's, Cramer's habe ich schon aufmerksam gemacht, un leicht mögen sich zu diesen bei weiterem Suchen noch andere ge sellen. Weit wichtiger indeß ist die Frage nach der Herkun eines enger als jene lose eingereihten Intermezzi mit der Haup person und dem erwähnten Zwecke der Dichtung verflochtene Theils, des Rechtshandels zwischen dem Kaufmann Polyharpax un

---

land, Sauphey in Hayneccius' Verdeutschung der plautinischen Captivi (Leipzi 1582 I, 1) vergleichen; auch Plautus, Curculio III, 74: '*Rhodiam atque Lycian Perediam et Perbibesiam*' schwebte offenbar vor.

[1]) Bl. A 6 b: '*Polyharpax ab aurea Abiete Patricius, Philauri filius, Allobro Nepos Philargyri, ex illustri quondam argenti extenebronidum Oriundi familiâ*

[2]) Bl. F 8 b ist natürlich '*Nonis Quinctilibus*' (7. Juli) statt *Nonis Sextilibu* (5. August) zu lesen.

ein Wucherer Moschus. Um diese beiden Personen konzentrirt sich das eigentliche Interesse der Zuschauer, sie haben dem Stücke den Titel verschafft. Gegenüber dem wissensdurstigen, irdische Güter gering achtenden Gelehrten steht sein unähnlicher Bruder, der nur auf Geldgewinn erpichte, sonst jugendlich unbedachte Kaufmann. Der innere Werth Beider erprobt sich in einer Gefahr, aus der sie nicht das Geld des Reichen, sondern nur der Scharfsinn des Studenten zu retten vermag. Und die Moral dieser ganzen Partie ist also: Beschäftigung mit der Wissenschaft trägt schönere Früchte als das Trachten nach Geld und Gut. Merkwürdig ist nun, daß kurz zuvor der größte dramatische Dichter seiner Zeit, ja vielleicht aller Zeiten, dieselbe Fabel von dem Fleischpfande und dem scharfsinnigen Urtheile auf die Bühne gebracht hatte. Wir stehn also vor der Frage: Wurde Rosefeldt durch Shakespeare's Kaufmann von Venedig beeinflußt oder schöpfte er aus einer andern, sei es dramatischen, sei es novellistischen Quelle? Es scheint gerathen, bei Beantwortung dieser Frage die einzelnen Möglichkeiten nach einander in Betracht zu ziehen.

Der erste Druck des Merchant of Venice erschien zwar erst im Jahre 1600; aber schon 1598, also ein Jahr vor der Aufführung des Moschus, wird die Existenz des Stückes bezeugt, und vielleicht ist seine Entstehung noch einige Jahre früher anzusetzen. In deutscher Bearbeitung wurde es 1608 am Grazer Hofe durch die Truppe John Green's dargestellt. Es wäre nun sehr wohl denkbar, daß schon 1598 oder 1599 englische Komödianten den Kaufmann von Venedig in Deutschland spielten, und daß Rosefeldt durch eine solche Vorstellung, welche wahrscheinlich in englischer Sprache[1]) stattfand, angeregt wurde, die nur unvollkommen verstandene Dichtung einem gelehrten Publikum im würdigen lateinischen Gewande, zugleich für einen besonderen Zweck umgemodelt, darzubieten. Allein der Abweichungen von Shakespeare sind doch gar viele. Nicht nur fehlt die Person Bassanio's und seine Werbung um Porzia ganz, sondern auch Antonio's Charakter ist ganz verändert. Nicht um einem Freunde zu helfen, geht Polyharpax den Juden um ein Darlehen an, sondern aus dem unedleren Motive einer Handelsreise zu seiner Bereicherung. Die Bedingung

[1]) Ausdrücklich wird Dies von den Aufführungen englischer Schauspieler zu Frankfurt a. M. 1593, Hildesheim 1599 und Münster 1601 berichtet. Vgl. die übersichtlichen Zusammenstellungen über die englischen Komödianten in der neuen Auflage von Goedeke's Grundriß 2, 524—542.

des Scheins, welche dem Gläubiger ein Pfund Fleisch aus de Leibe des Schuldners zusichert, entwirft nicht der Jude, dess Charakter doch boshaft und verabscheuenswürdig genug geschilde ist, sondern Polyharpax selbst in einer nicht weiter erklärt Laune. Der Schein verfällt, nicht weil Unfälle den Kaufma seines Vermögens berauben, sondern weil der Gläubiger absichtli durch das Vorgeben, er sei nicht zu Hause, die Zahlung verhinde Das gerechte Urtheil erfolgt durch einen fremden Rechtsgelehrte wie bei Shakespeare, aber nicht durch die verkleidete Frau d Freundes, sondern durch den zufällig herbeigeschleppten Brude. Die Entscheidung lautet wie bei Shakespeare, daß der Gläubige genau ein Pfund Fleisch, nicht mehr und nicht weniger, heraus schneiden solle; es fehlt jedoch die Warnung, dabei kein Blut z vergießen. Es fehlt endlich die von dem englischen Dichter au Marlowe entlehnte Rolle der Tochter des Juden; Moschus erschein statt dessen von einem Knecht begleitet, der seinem Herrn a Schurkerei nur wenig nachsteht. Bei so bedeutenden Abweichunge fällt es schwer, zu glauben, Rosefeldt habe, eine Reihe der wirkung vollsten Züge absichtlich verschmähend, die Handlung des Kau manns von Venedig auf die einfachste und knappste Form zurüc geführt. Es würde dies mehr Selbstbescheidung voraussetzen, a wir ihm trotz seiner unleugbaren Begabung zutrauen. Mehr Wah scheinlichkeit hat die Ansicht, daß er eine einfachere Fassung de Sage kannte und benutzte.

Nun ist in den Quellenuntersuchungen über das Shakespeare sche Stück schon mehrfach mit einem älteren englischen Dram '*The Jew shown of the Bull, representing the greedinesse of world choosers and the bloody mind of usurers*' operirt worden, welche Gosson 1579 in der '*School of Abuse*' citirt. Man hat darin ein Bearbeitung desselben Stoffes vermuthet, welche vielleicht die Grun lage zu Shakespeare's Kaufmann von Venedig abgab. Abe selbst wenn man annimmt, daß diese Deutung des Titels die ric tige ist und daß jenes ältere Schauspiel nach Deutschland gelangt und dort den Jenaer Poeten zu seinem Moschus anregte, stel man doch nur auf dem Boden schwankender Hypothesen.

So bleiben nur noch die novellistischen Quellen zu betrachte aus welchen Rosefeldt seine Kenntniß der Sage schöpfen konnt In Deutschland existirten, soviel wir wissen, vor dem Jahre 160 drei verschiedene Versionen der Erzählung vom Fleischpfande:

1) Gesta Romanorum c. 195 in der lateinischen Fassun

(hrsg. von Oesterley 1872), c. 68 in der deutschen Uebersetzung (gedruckt 1489, 1512, 1538; neu hrsg. von Keller 1841). Eine genau übereinstimmende metrische Fassung „Von Kaiser Lucius' Tochter" hat v. d. Hagen in seiner Germania 9, 187—199 (1850) aus einer 1459 angefertigten Handschrift veröffentlicht.

2) Ein Meistergesang „Von keiser Karls recht" in neun siebzehnzeiligen Strophen („in des Regenbogen Zugthon"). Zuerst gedruckt Bamberg 1493. 4 Bl. 4°. (Exemplare in München und Paris. Abdruck von K. Müllenhoff, Zeitschrift f. deutsches Alterthum XIV, 525—530). — Wiederholt Straßburg 1498. 4°. — Nürnberg, Wolffgang Huber o. J. 4 Bl. 8°. (Nach dem Augsburger Exemplar abgedruckt von E. Weller, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1862, 359—363). — Im Frankfurter Liederbüchlein von 1582, No. 138 (Neudruck von Bergmann, Das Ambraser Liederbuch 1845, S. 167).

3) Wolffgang Bütner, Epitome Historiarum, o. O. 1576, Bl. 411 a. — Neue Ausgabe von Georg Steinhart, Leipzig 1596. — Abgedruckt bei Schnorr von Carolsfeld, Archiv für Literaturgeschichte VI, 327 f. (1877) und unten S. 211.

Die Gesta Romanorum, auf welche auch die muthmaßlich von Shakespeare benutzte italienische Novelle des Giovanni Fiorentino zurückgeht, haben schon das Motiv der Verkleidung Porzia's. Ein Ritter leiht, um die Gunst einer Kaiserstochter zu gewinnen, von einem Kaufmann, dem er ein Pfund seines Fleisches zum Pfande setzen muß, tausend Mark, vergißt aber den Zahlungstermin und wird nur durch die List seiner Frau gerettet, welche, als Mann verkleidet, vor Gericht auftritt und das alte Verbot, Blut zu vergießen, gegen den hartherzigen Gläubiger geltend macht. Eine einfachere und in manchen Beziehungen ursprünglichere Gestalt der Fabel enthält der Meistergesang. Hier borgt ein Kaufmannssohn, nachdem er sein Erbtheil verschwendet hat, von einem Juden tausend Gulden, um sein Glück im Handel außer Landes zu versuchen. Aus eigenem Antriebe verschreibt er dem Gläubiger ein Pfund Schmeer aus seiner Seite, kehrt auch zur rechten Zeit heim, trifft aber den Wucherer nicht zu Hause an:

zu rechtem zil kam er und wolt betzalen,
als er ym het verheissen zu den zeiten.
der iude der was daheymen nicht.
der kauffman wolt nit peiten,
er reit da hin, da er het pflicht.

am driten tag kam er gar unverhalen.
Er sprach „das gelt das pring ich dir“.
der iude sprach „du pist gewest zu lange,
das pfund pist du verfallen mir:
die zeit ist hin, das ziel ist vergange“.

Bis hierher also überraschende Uebereinstimmung mit dem lateinischen Drama. Da wir gerade die von Shakespeare und seinen Vorgängern, Ser Giovanni und den Gesta Romanorum, abweichenden Züge im deutschen Meisterliede wiederfinden, so werden wir kaum fehl gehn, wenn wir in diesem die theilweise Grundlage der Darstellung Rosefeldt's erkennen. Nur die theilweise! denn der weitere Verlauf ist völlig verschieden. Der Kaufmann und der Jude ziehen zu Kaiser Karl, der den ihm vorgetragenen Streit sogleich auf die bekannte Weise entscheidet. Einige andere Rechtsanekdoten ähnlicher Art sind hinzugefügt. — Die wohl aus mündlicher Ueberlieferung geschöpfte Erzählung des weimarischen Pfarrers Bütner endlich schließt sich im Wesentlichen an das Meisterlied an, kürzt aber einige Nebenumstände und benennt den Wucherer: Ben Schlomo in Prag.

Somit ergiebt sich aus der Betrachtung aller Versionen, welche dem Verfasser des Moschus zugänglich sein konnten, daß keine von ihnen sich mit seiner Darstellung deckt; vielmehr scheint es, wenn man sich erlauben darf, aus dem vielleicht noch nicht vollständig vorliegenden Materiale einen Schluß zu ziehen, daß Rosefeldt zwei verschiedene Fassungen mit einander verbunden hat. Aus dem Meisterliede entnahm er mehrere nur Diesem (und Bütner) eigene Züge: die Ursache zum Entleihen der Summe, die Verschreibung des Fleischpfandes auf Veranlassung des Schuldners, nicht des Gläubigers, und die Abwesenheit des Juden am Zahltage. Wo wir das Original der Gerichtsscene zu suchen haben, ist nicht sicher zu ermitteln. Auffällig sind immerhin die zahlreichen Berührungspunkte mit Shakespeare's Darstellung. Hier wie dort bleibt der Jude für alle Bitten der Freunde unzugänglich und wetzt voll rachgieriger Bosheit sein Messer, ebenso weist er den Rechtskundigen ab, der ihn zuerst gütlich zum Ablassen bewegen will; als dann das Urtheil desselben gegen ihn ausfällt, verlangt er vergeblich statt des Fleischpfandes die Geldsumme. Wie Antonio von Bassanio, so nimmt Polyharpax vor seinem unmittelbar bevorstehenden Ende von Lucrum herzlichen Abschied. Die Bemerkungen des Narren bei der Verkündigung des rettenden Spruches

rinnern an die höhnenden Ausrufe Graziano's: „O weiser Richter, in zweiter Daniel!“ Ob freilich diese Gemeinsamkeiten schwer enug wiegen, um einen Einfluß Shakespeare's oder jenes älteren nglischen verlorenen Stückes auf das lateinische Drama von 1599 vahrscheinlich zu machen, wage ich nicht zu entscheiden. Ebenso venig möchte ich vorläufig weitere Folgerungen aus der Thatsache iehen, daß der spitzbübische Diener des Moschus den Namen von Marlowe's Juden von Malta trägt, den schon Shakespeare[1]) als inen sprichwörtlich gewordenen anführt; vielleicht war der im ieuen Testamente erwähnte Mörder Barabbas direktes Vorbild für Rosefeldt, wie für Marlowe. Auch aus dem Zusatze im Titel des Moschus '*histrionicè tornata*' braucht man keine beabsichtigte Nachahmung der überlegenen Schauspielkunst der englischen Komödianten herauszulesen; er bezieht sich vielmehr auf die possenhaften Zwischenspiele, welche in Rosefeldt's erster dramatischer Leistung, der Comoedia sacra Chamus, noch fehlten. Das lehren deutlich die entschuldigenden Worte des Prologs (Bl. A 4b):

Haec nunc agentur. In quorum actione Comicus
Si quid vel addet, vel licentius proscenium
Adhibebit Histrioniae, scitote Comicis
Semper aliquid esse concedendum, soccis ut suis
Utantur, et quotidianam hominum indolem,
Mores, labores, studia, ingenia ponant ob oculos.

Hoffen wir, daß weitere Nachforschungen Klarheit in diese Frage bringen!

Verzeichniss der Schriften Rosefeldt's.

1) JACOBI ROSE- | FELDI COBVRGENS. | Franci | LVSVVM PO- | ETICVM | ſive | *ANAGRAMMATIS-* | *morum Libelli tres* | Nuperrimè in lucem | ... | *JENAE* | Typis Tobiae Steinmanni. | Anno M. D. XCVII. | 8½ Bogen 8⁰. (Exemplare in den Bibliotheken zu Bamberg und Jena).

2) JACOBI ROSE- | FELDI FRANCI, | CHAMVS | Comoedia ſacra nova | ... | In quâ res geſtae orbis diluviati | uſque ad confuſionem linguarum in | ... Babylonica pertexuntur. | *Publicata et acta in inclutâ* | *Salana.* | AD ZOILVM. | ... mihi quid riſu CHAMVM petulante la- | ceſsis? | Ridentem riſu conficit ille ... | *JENAE* | *Excudebat Tobias Steinman, Anno 1599.* | 4 Bogen 8⁰. (Exemplare in Bamberg und Zwickau.) Die Bamberger Exemplare der Lusus, des Chamus und der Hebraeis tragen eigenhändige Widmungen des Autors an einen ...gen Landsmann Lucas Ameling L. L. st. [legum studiosus].

---

[1]) Merchant of Venice IV, 1: '*one of the stock of Barrabas*'. Vgl. ... Elze in diesem Jahrbuch XIV, 158.

3) JACOBI ROSEFELDI | FRANCI | MOSCHVS. | *COMOEDIA ALTEI* *Hiſtrionicè tornata* | ET | Adornata | *AD NVPTIAS* | V. CLARISS. & C(SVLTISS. | CAROLI STARCCI, V. I. D. | *et* | *Virginis lectiſsimae pudiciſsimaeq* JVLIANAE. | *Nobiliſsimi Conſultiſsimique viri Dn. Danie-* | *lis Eulenbecij I. V.* *quondam Profeſſoris Acade-* | *miae Jenenſis, eiusdemque Iudicij Curialis aſſeſſo*| *Conſiliarij Saxonici, et c. p. m. re-* | *lictae filiae.* | Ad diem 12. Julij. | JENA *Typis Tobiae Steinmanni, Anno 1599.* | $7^{2}/_{8}$ Bogen 8⁰. (Exemplare in Bamb Jena und Zwickau).

4) JACOBI ROSEFELDI | FRANCI | CARABONNA | Comoedia alia novi *CONCINNATA* | et PVBLICE ACTA, | *In honores gamicos* | WOLFGAN HEIDERI, | *Logices ac Ethices* | P. P. | Ad ſecunda vota tranſilientis. | *PR CAL. OCTOB.* | ANNO M. DC. | *JENAE* || *Typis Tobiae Steinmanni.* | $4^{1}/_{4}$ Bo 8⁰. (Exemplar in Zwickau).

5) לְיַעֲקֹב ראשֶׂוֶלְדוּס | מִנְחַת שירות | JACOBI | ROSEFELDI | HEBRAI tributa | *In tres faſciculos,* | Quorum, | I. VOTIVA, | II. LVGVBRIA, | ANAGRAMMATISTICA | Complectitur. | *Quibus ſingulis* | Addita Paraph: Latina | Metrica, | *Omnia parcè, et periculi felicis igitur* | EDITA | JEN *Typis Chriſtophori Lippoldi.* | Anno CIↃ. IↃ. CII. | 4 Bogen 8⁰. (Exemplar Bamberg und Jena).

Proben aus Rosefeldt's Moschus.

Actus IV. Scena IV.

Moschus. Polyharpax. Barrabas. Henno. Lucrum. Paedisca. Bromia. V:

Moschus. Heus Barraba, actutum huc veni, ubi es? actutum tu huc ven:
Ubi es? quid cessas? quid moraris? Di te disperdant scelus.
Barrabas. Quid Rabbi vult meus?
Moschus. Ubi cultrum habes? cedo ocyus, dein
Extemplò invade bestiam, prosterne, thoracem exue,
Invade bestiam, invade immisericorditer.
Polyharpax. Homo sum, ne mecum, Mosche mi, tantopere saevias.
Moschus. Iam denudatum oportuisset et spoliatum vestibus.
Hoc ipso cultro denasatum te faciam, nisi fortiter
Aggrederis praedam.
Paedisca [Lucri pedissequa]. Proh dolor, proh casus indignissimus!
Erupi misera, sustinere non potui.
Polyharpax. Ah ah! omnes anguli
Plangore, angore, dolore, luctu sunt pleni undique undique.
Moschus. Num tecum et cotem habes?
Barrabas. En!
Moschus. Ut acutissimus culter mihi
Siet ad secandum. Num vides, Polyharpax, num dolet?
Hoc urit hominem. Ne morae tantillum iniquo animo feras.
Henno. Oh semper, oh in aeternum me miseret hominis istius.
Paedisca. Sed exit illa foras, messura calamitatem maximam.

Lucrum. Ah nulla, nulla sum! tota ah occidi! cor mortuum est!
Polyharpax. Nae illa stimulum longum habet, quae usque illinc cor pungit meum.
Lucrum. Membra miserae tremunt, ubi sum?
Henno. In illo stas loco.
Lucrum. Ah Harpax, Harpax, Harpax. Si te vel semel priùs
Licuisset amplexari, ah ocule, ah anime, ah corculum meum,
Ubi es, ubi es?
Henno. Ubi esset? huc veni, videbis, ubi siet.
Lucrum. Videone te?
Moschus. Teneone te? Secone te? Quam mox seco,
Dum culter acutus est probe.
Polyharpax. Obsecro herclè te, ut verba audias
Mea, priusquam seces.
Moschus. Loquere, sed pauca.
Polyharpax. In quas miser, ô Lucrum,
Miserias sum redactus!
Henno. Hic Judaeus vult exscindere
Tuo amasio —
Lucrum. Me miseram!
Henno. Naturam vult illi exscindere.
Non esset in aeternum nocumentum, naturam si perderet.
Tunc non potesset amplius dormire apud te.
Lucrum Vae mihi,
Ah mihi videntur omnia, mare, terra, coelum consequi.
Animo malè est, aquam velim, corrupta sum atque absumpta sum.
Henno. Ne lacryma, tu potes alium nancisci amasium; at ille non.
Lucrum. Ah homo mi, quisquis es, inter bestias et te si quod modò
Discrimen, aut humani cordis in te si scintillula est,
Ah parce, parce, parce, nec hunc iuvenilem sanguinem
Crudeli cum crudelitate cruento profluere modo
In terram eamque cruentare sine inhumano tuo
Facinore. Tantum, quantum poscis modò pecuniae,
Tibi dabitur pro lytro.
Moschus. Non faciam, sed ius meum exsequor.
Lucrum. O vitam invitam, o Parcas nimiùm parcas in vita mihi!
Moschus. Satis es confabulata, fac finem, et apage sis, nisi fustibus
Hinc abigi vis.
Lucrum. Ah ah cruciatus, ah dolor!
Polyharpax. Ah Lucrum, Lucrum,
Nec possum fari, nec coràm te conspicere, hinc abi;
Abi, ut emoriar, modò hinc abi, ut mea vita abeat simul.
Lucrum. O liceat te priùs oscularier.
Henno. Ad bonum nempè ultimum.
Quem non moverent illae animulae? Si vel saxeum
Cor haberet.
Polyharpax. Me oportet paenè lacrymarier.
Lucrum. O Harpax, Harpax, Harpax, quid sum? ubi sum? quid facio miserrima?
Henno. Nunc dic nescire te, quid feceris, dedisti huic osculum.

Moschus. Tu Barraba crinibus apprehende et hinc propelle viribus
Summis. Ego interim secabo carnis copem copiam.
Polyharpax. O Lucrum, Lucrum, Lucrum! nunc abi, nec infortunio
Meo frangaris, abi, nec respice.
Moschus. Aliàs voce bona scio
Te praeditum esse, ne clama nimis.
Lucrum. Ah cado, mihi subveni.
Anima me deficit, o!
Moschus. Accurre, frange mulieri caput.
Paedisca. Ah hera, hera, hera, quid tibi est? Respira: ah hera, hera, he
deliquio peris.
Hai! vai!
Bromia [Lucri pedissequa]. Quid factum est?
Paedisca. Ah rogitas, rem non vides? agit
Animam.
Bromia. Portemus ergò domum, priusquàm sub dio exspiret.
Polyharpax. Heu Lucrum, Lucrum, quare non morimur communi funere?
Ah Mosche, nunc me occide, occide, occide me. Quid vivam eg
Ah quid vitalem lucem aspiciam Lucro non superstite?
Aut adime vitam mihi vel extemplò seca.
Moschus. Rudis Judaeus essem, morti si modo te darem.
Polyharpax. An aliquid ultra mortem est?
Moschus. Vita, si cupias mori.
Polyharpax. Ah quando fiet, ut seces?
Moschus. Exspecta, iam seco.
Henno. Heus Mosch fac lente nec seca, debes venire ad iudicem.
Vade, illic sunt. Tu nebulo, mitte eum ire et vade ad iudicem
Polyharpax. Iamdudum occalluit ad dolorem cor meum, modo secer.
Viator [= apparitor]. Quid quaeris, Mosch?
Moschus. Quem quaeris quaeram? Praetorem
Ad se vocasse me aiebat.
Viator. Quis?
Moschus. Ille illinc qui est furcifer.
Viator. Nihil est, abi modo.
Polyharpax. Ah ah! quando fiet, ut secer?
Moschus. Quid nunc, adhucne vivis? an exspirasti prae formidine?
Iam seco.
Polyharpax. Per omnes oro te Deos et cultrum per tuum,
Ah potiùs occide, ah potiùs occide me.
Moschus. Crudelior
Ego sum tyrannus, ego inhumanior sum carnifex,
Ita enim secabo, ut longo tempore crucieris, et tamen
Tandem moriaris.
Polyharpax. O tu iuste et misericors Deus,
Tibi me commendo, corpus et animam meam tibi
Trado, redemisti tu me ab Orci et orbis hostibus.
Ab impiissimo Iudaeo me quoque redime.

Hui Christianus est et Christum haud nominat suum,
Mirum!

s. Fortassè propterea facit, ut illi sis mitior
In carne secandâ.

Jam cum damno sentiet suo.

ax. Ah! eheu!

Heus heus Mosch, heus, et tamen venire ad iudicem
Debes. Non audis? non vides? debes venire ad iudicem.

Actus IV. Scena V.

hilus. Moschus. Polyharpax. Barrabas. Viator. Corydon. Menalcas.
Henno. Praetor. Assessores.

lus. Ne trahite, vestros praecedam libens gradus.
Ah innocens sum nec mendicus.

s [rusticus]. Et nocens
Es et mendicus. Occidisti puerulum latro.
Num me vocavit ad se iudex denuò?

Ut prius.

hus. Ut illum Di Deaeque omnes nebulonem perduint.

[rusticus]. Imò occidisti.

s. Sanè si pauxillulum
Cessavissemus, consuluisses tibi fugâ.
Quid ridiculi me caussa ludis nebulo pessume?
Age operiamur homicidam venabulis,
Inde magistratui sistemus, ut neci
Tradatur.

lus. O populares, vestram ego imploro fidem.
Detineo te, fortassè profecturus eras aliò. iam seco.
Heus Mosch, iam iam te iudex ad sese vocat, haud vides?

lus. Ruricolae, urbicolae, propinqui qui estis his regionibus,
Ferte opem inopiae atque exemplum pessumum pessundate.

ax. Ipse in malis qui versor maximis, te quî potero ex malis
Eripere? Et innocens ego sum hic et auxilii indigens,
Ego nescio, quid sim nec ubi siem.

Vah nescis ubi sies?
Hic stas et iste Moschus frustum carnis vult exscindere
Ex corpore tuo.

ax. Ah istud unicum tantum scio
Et doleo nondum factum.

lus. Vah, quid audio mali?

ax. Imò iam iam videbis.

lus. Quid vos inter vos? quid mihi moram
Facitis?

Age Barraba secabo summa vi, tene Harpagem.

lus. Ah sinite me iam liberè loqui, hunc ut liberem.

Menalcas. Si posses.
Musophilus. Heus Iudaee, heus tu.
Henno. Mendicus ille te vocat.
Barrabas. Oh quid miser hic mendicus vellet facere? Si haberet interim
Inops diabolus frustum panis quod ederet?
Henno. Tace,
Est unus ex mendicis lautioribus, carnem quoque
Habere vult ad panem, ideò à te mendicaturus est
Carnem.
Moschus. Infortunium pro carne maximum accipiet miser.
Sed curnam cesso secare?
Musophilus. Non audis? heus? abstine manum.
Quis iussit te tam facinus atrox?
Moschus. Quis? nisi ius meum?
Musophilus. Hem ius tuum? at iubebit longè aliud te ius meum.
Barrabas. Ha ha he! ius mendicorum quid aliud ac mendicitas?
Musophilus. Ne ride. Saepè sub palliolo lacero et sordido
Latet sapientia.
Moschus. Saepius mendicus nequam, fur, latro.
Musophilus. Saepissimè sub veste splendidissima nequissimus
Fur latro.
Menalcas. Profecto frugi apparet esse homo.
Moschus. Nae tu malo tuo isthuc hodie compositis mendaciis.
Musophilus. Intereà, mi Polyharpax, vestem rursus induas.
Moschus. Venisti mendicorum columen consutis dolis.
Musophilus. Imò equidem tunicis consutis huc advenis, haud dolis.
Henno. Mentiris etiam certò pedibus, non tunicis venis.
Musophilus. Age tu responde, quantum carnis concessum est tibi
Secare?
Moschus. Quid attinet te scire?
Musophilus. Nae quàm plurimum.
Polyharpax. Ah quisquis es, ne quaere.
Musophilus. Cur id autem?
Polyharpax. Nam quare mihi
Morâ hac adauges anxietatis et doloris tormina?
Sine quàm primùm secet.
Musophilus. Non per animam meam sino.
Polyharpax. Ah sine, prohibere qui nequis.
Musophilus. Egone permittam meum?
Polyharpax. Lenire dolorem qui nequit, adaugere non debet.
Musophilus. Meum
Fratrem?
Polyharpax. Fortuna fateor ambos quae peperit miseros.
Musophilus. Meum
Fratrem mutilari?
Moschus. Dum mendicus es, mendicas nunc malum.

Quoniam tibi iste rancidus Iudaeus non vult dicere,
Ego dicam. Pondo carnis integrum. Sed quid tu postea?
hilus. Itan' est?
Ita.
s. Nec plus, nec minus?
Id ego nescio.
Dum fabulantur, interim secabo quod meum est.
s. Heus verpe, ne seca. Sine prius convenire paullulùm.
An data tibi potestas est secandi carnis quot voles?
Tibi ego rationem reddam, mendicissime.
hilus. Non mihi, sed iusto iudici. Nam si plus vel minus
Quàm pondo carnis exscideris, proh quantum iniuriae
In hoc homine exerceres!
Hoc est verum.
s. Aequissimum
Foret, ut cum cautione tibi daretur copia
Secandi.
Quid? mihine tu praescribas, quomodo
Siet secandum?
s. Ad iudicem et me et illum ducite vos viri:
Quid? me mendicus in ius? quid? homo triobolaris principem.
Sed quid secare cesso adhuc? teneone teneone, secone te?
s. O iudices, ô iudices, ô iudices!
Tace.
Quid hoc?
us. Servate iudices, servate meum Polyharpagem.
r. Di servent, et fortunae in nobis non est quippiam.
us. Imò est ô iudices; modò imperate, ne secet interim.
Heus Rabbi Mosche.
Tamen debes venire ad iudicem.
Ut ne ullam in illum ad sectionem carnis iniicias manum.
us. (erzählt V. 74—108 seine eigene Leidensgeschichte und wie er seinen Bruder von Moschus bedroht gefunden.)
Primum itaque qui trahebant me, rogabam, liberum
Dimitterent; deinde Moschum quaerebam suae
Tyrannidis inhumanae caussam, iure qui utier
Sese affirmabat, et secandae carnis copiam
Habere. Tum stupendum facinus demirans ego
Porrò quaerebam, quantum carnis? Responsum est mihi:
Libram. Hoc audito magis admiror attonitus supra
Quod ingenium est humanum, tantum carnis unica vice
Secare posse ex corpore, ut aequilibro suo
Constet, nec esse plus nec esse minus quam libram pondere.
Ille autem carnifex Iudaeus non ita admodùm

Decisè, verùm pro lubitu secare si volet,
Quid fiet aliud, iudices, quam summa iniuria?
Quapropter propter iustitiam iustissimos rogo
Vos aequitatis tutores, iustitiae vindices,
Ut haec dispicere melius et velitis curiosius.

Praetor. Rem pensiculabimus. Vos interim decedite.
Non absque maximo stupore, collegae, percepimus
Orantem coram nobis hunc fratrem Polyharpagis;
Nunc quid videatur vobis, breviter declarabitis.

Sulpitius [assessor]. Quid dicam, tanta cum me teneat admiratio,
Ut non modò manibus oscularier ambabus hominem ingeni
Plus quam divini, sed etiam condigno oraculo
Censere summa cum voluptate hanc sententiam audeam.

Aemylius [assessor]. Et quid ego? qui nec melius nec inaudivi antiquius.

Flavius [assessor]. Nec ego negare possum plus divini quàm humani ingeni
Inesse germani huius Harpagis sententiae.

Pleminius [assessor]. Quid ni acquiescam, hac melior nulla cum dari queat.

Praetor. Ergò omnes acquiescitis in ea?

Sulpitius. Acquiescimus.

Praetor. Viator, partem utramque reverti huc ocyus iube.

Viator. Heus, vos accersit Praetor.

Musophilus. Sine mora aderimus.

Praetor. Auctoritate muneris quo fungor iudiciarii,
Tibi Rabbi Mosche, secandae carnis copiam
Nolo quidem ademptam, cautione eiusmodi tamen
Tibi datam scito, ut si in secando erraveris,
Ita ut vel plus vel minus ac pondo librae secueris
Vice sectionis unâ, ex corporis ipsius tuo
Resecetur tanta eademque carnis portio,
Quantam exscideris ex corpore Polyharpagis.

Henno. Hoc ego iudicium laudo.

Musophilus. Num voluptas etiamnum est tibi
Secandi carnem?

Henno. Nunc seca, Mosche, seca, nunc carnem seca.

Moschus. Redde ergò argentum.

Polyharpax. Non tibi quicquam debeo.

Moschus. Non vis reddere?

Polyharpax. Ha ha he! non debeo tibi quicquam. Nam dum pignoris
Tibi satisfactionem lite contendebas publicâ
Fieri, quo nunc ego debeo pecuniam?

Musophilus. Profectò nullo, nonne Praetor?

Praetor. Pignus dum suum
Secare non vult, adeò pertinaciter tamen
Quod voluit et toties fuit opere in ipso, nec pecuniam
Polyharpax debet.

Henno. Euge pae! mendicus hic vir est.

Hei mihi, discrucior, bolum tantum faucibus eripi tuis.

Sis benè venire, Domine Rabbi, quomodò tibi placet hoc?
Quid tibi cecinit Apollo? Opinor, non tibi placet admodûm.

Quid nunc? qua spe? aut quo consilio hîc constamus, Barraba?

x. O frater, frater, sine te nunc fuisset, nunquam hodiè aedepol
Solis ad occasum vivus extitissem.

s. Quod factum, DEI
Est factum providentia, et haud industriâ meâ.

arpax. O frater, frater, ô meorum gaudiorum tu omnium
Inventor, inceptor, perfector! in quibus sum gaudiis?
Eamus intrò vestem ut mutes! ô festus dies.

Minimè autem sic abibis, sed priusquam abeas, homicidii
Auctorem manifestabis, nobis ut pollicitus es.

philus. Manebo; sed interim, Polyharpax, haec fac ut sciant domi.
Quid Barrabas?
Quid Rabbi?
Quid nos non subducimus?

s. Et vos nebulones hîc manete, manete, inquam, hîc! Homicidium
Vos forte perpetrastis.
Oh tace, obsecro, tace.

Quid hoc? videon' infanticidam isthinc astare liberum?
Iamdudùm gestio isti homicidae abdomen adimere,
Ut viscera illius circumvolitent venabulo
Meo, quasi puero in collo pendet crepundia;
Heus tu, quid tu! cur hoc?
Oh parcite, parcite, obsecro.

s. Vix reprimo me.
Iam nostra flagitia, homicidia,
Periuria, falsiiuria, fraudes praemia accipient sua.

s. Ipsimet, iudices, fatentur facinus; quid verbis opus?
Vestri nunc muneris erit exsequi, quod lex iubet.
DIS gratias habemus, quod per te caedem immanissimam
Voluerit manifestandam. Cùm verò exempli novi
Sit tantum facinus, universa res ad principem
Oportet deferatur, puniantur ut novo
Supplicii genere.
Hoc esset polchrum.
Vos me sequimini,
Collegae, rectâ ad principem tendemus. Vosque rustici
Homicidas ducite, trahite, rapite, tundite.

us. Ah parcite senectuti, parcite, obsecro, meae!
Non non!
Nequaquam ne pepercisti tu puerulo.

Ah canam canitiem respicite octogenarii!
Tam vetus es nequam?
Roschi, Roschi, utinam essem mortuus.

Barrabas. O Rabbi, Rabbi, in quanta praecipitasti me mala!
Corydon. Nihil facilius quàm scelus et flagitium addiscitur,
Homicida si magister, patricida discipulus erit!
Moschus. Ah ne tam saeviter nobiscum agite!
Corydon. Nihil minus,
Cur scindere voluistis carnem et occidistis puerulum?

Verbesserte Druckfehler: IV 4 V. 47 poene — 62 exemplo — 71 IV 5 V. 191 Hu statt Me(nalcas). — V. 193 Roschi, hebr. רֹאשִׁי, mei

---

W. Bütner's Erzählung (vgl. oben S. 199).

Ben Schlomo, ist ein Jüdischer Name, vnd heißt auff d ein Son des Friedens. Dieser Ben Schlomo, hat zu Praga den Jüden das Gesetz Mose, vnd das Jüdische Talmud pr(Auch that er einem Kauffman fünffhundert gülden, auff ein wissen tag wider zu erlegen, oder jm ein pfund fleisch, fehlete vnd die zeit nicht einhielte, lassen aus seiner sei schneiden. Der Kauffman willigte, vnd also brachte er dem drey tage nach angestimpter zeit, die geliehenen fünffhunde den wider in sein hauß. Der Jüde sprach: Ich neme da nicht, du must mir ein pfund fleisch aus deiner seiten, \ dann angelobt, geben. Dem Kauffman gefiel des Jüdens b(vnd verlangen nicht, nach seinem fleische, vnd kamen mit ei vor die Richter. Der Jüde wolt stracks des Christen fleisc kein geld haben. Man lase die verschreibung, vnd ward 1 Ein pfund fleisch aus meiner seiten, wo ich mit der bezalun Jüden seume vnd auffziehe. Darzu fande das Gericht ein \ vnd sprach: Wolan Jüde, vnser Bürger solle dir aus seiner ein pfund fleisch geben, Sihe aber, vnd fehle nicht, dann sch du zu viel, oder zu wenig, soltu mit fewer verbrennet v Der Jüde durffte jm nicht getrawen, vnd muste das gel(fahren lassen.

Dann wer der Birnen wil zu viel,
Billich wird dem dauon der stiel.

Zerstreute Bemerkungen zu Marlowe's Faust.

Von

Max Koch.

Es kam mir vor Kurzem eine literarhistorische Untersuchung vor Augen, in deren Vorwort der Autor erklärte, es habe sich ihm gegen den Abschluß seiner Arbeit die feste Ueberzeugung gebildet, daß die Verhältnisse in wichtigen Punkten doch ganz anders gestaltet seien, als er selbst der bisherigen Annahme folgend sie geschildert habe. Die Furcht, ein ähnliches Geständniß in Bälde nachsenden zu müssen, hält mich von der Veröffentlichung einer größeren Abhandlung über Marlowe's Faust, welche ich, einer freundlichen Aufmunterung der verehrten Redaktion des Jahrbuchs folgend, unternommen hatte, in diesem Augenblicke zurück. Albrecht Wagner's Ausgabe des Tamburlaine[1]) eröffnet uns die Möglichkeit, eine gesichertere Grundlage, als die bisherige Textüberlieferung sie gewährte, für alle Arbeiten über Marlowe zu gewinnen. Wenn schon bei dieser ersten Tragödie Marlowe's, deren überkommene Textgestaltung verhältnißmäßig sehr günstig zu nennen ist, die „historisch-kritische Ausgabe" ganz neue Aussichten eröffnete, so wird sie für den Faust, dessen Ueberlieferung die denkbar schlimmste erscheint, von noch größerer Bedeutung werden. Ein neuer Ab-

[1]) Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger 1885 als 2. Heft der von K. Vollmoeller herausgegebenen „Englischen Sprach- u. Literaturdenkmäler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts; als 3. Heft hat Otto Francke eine Faustfarce aus dem Jahre 1697 herausgegeben; als 4. Heft folgt Breymann, Marlowe's Fausttragödie, woran sich dann die historisch-kritische Ausgabe von Marlowe's übrigen Werken anreihen soll.

schnitt für die Untersuchung und Betrachtung der ältesten Faus tragödie wird mit dem Erscheinen der von Breymann vorbereitete kritischen Ausgabe der 'Tragical History of Doctor Faustus' be ginnen.

Selbst unter den Elisabethanischen Dramatikern, deren Text überlieferung ja fast ausnahmslos viel zu wünschen übrig läßt, is wohl keinem Dichter und Drama so übel mitgespielt worden, wi Christopher Marlowe und seinem Faustus. Wir müssen es dabe noch als einen glücklichen Zufall preisen, daß Henslowe's Diary un einen freilich die Neugier mehr anregenden als befriedigenden Ei blick in die Vorgeschichte des ersten Druckes der Fausttragödi der Quartausgabe von 1604, thun läßt. Ohne jene Notizen de ehrenwerthen Theaterspekulanten würden wir bei einer Vergleichun der Drucke von 1604 und 1616 wohl geneigt sein, in dem erstere den echten Text Marlowe's, im letzteren allein eine Ueberarbeitun zu sehen. Durch Henslowe dagegen wissen wir, daß bereits 159 Thomas Dekker, 1602 William Birde und Samuel Rowley Marlowe Werk überarbeitet und mit Zusätzen versehen haben, die gewi auch die Streichung mancher Marlowe'scher Originalstellen zu Folge haben mußten. Die Ausgabe von 1616 weicht in Einzel heiten, wie in einer Reihe von Scenen völlig ab von dem Text von 1604; eine neue Ueberarbeitung hat inzwischen stattgefunde Man darf aber keineswegs von vornherein die Frage ablehnen, c nicht gerade in den 1616 zum ersten Mal gedruckten Stellen sic manches Alt-Marlowe'sche finde, welches erst jetzt wieder an Stel der Verbesserungen und Verböserungen von Dekker, Birde ur Rowley zu seinem Rechte gelangt wäre. Bis jetzt freilich sir noch kaum die Ansätze zu einer ernsteren kritischen Untersuchur des Fausttextes gemacht worden, und ohne diese Vorarbeit beweg sich auch alle andern Untersuchungen, wie die nach Marlowe Verhältniß zu seinen Quellen u. s. w., auf sehr schwankende Boden. Ein Beispiel für diese meine Behauptung möge genüge A. v. d. Velde (Marlowe's Faust, die älteste dramatische Bearbeitur der Faustsage. Uebersetzt und mit Einleitung und Anmerkung versehen. Breslau 1870) stellt mit völliger Sicherheit die Behauptun auf (S. 24): „Jedenfalls hat Marlowe für seine Tragödie die älteste u bekannte englische Uebersetzung [des deutschen Faustbuchs] nicht b nutzt, da dieselbe nach Düntzer's Angabe unter Anderem die im 47. K pitel des Spieß'schen Volksbuchs enthaltene Erzählung „wie Faust frist ein Fuder Häw" nicht wiedergiebt, Marlowe aber diesen Zug a

Faust's Leben in seine Tragödie verflochten hat". Wir finden die Erzählung des Carter's in der Quarto von 1604 in der sechsten Scene des vierten Aktes (ich citire hier und im Folgenden nach Cunningham's Ausgabe der Werke). Die Ausgabe von 1616 kennt die Figur des Carter's gar nicht. In ihr spielt sich Alles rasch und einfach ab. Der Horse-Courser sucht einen Master Fustian auf; er trifft unsern Dr. Faust und kauft ihm für *forty dollars* das Pferd ab, das er nicht durch's Wasser reiten soll. Da der Pferdeverkäufer ein Doktor ist, macht der Käufer noch den Witz, er werde ihm bei etwaiger Krankheit doch *his water* (Urin) zum Beschauen bringen dürfen. Nach einem kurzen Monolog schläft Faust ein; *reenter Horse-Courser, all wet, crying.* Er hat sein Roß im Wasser verloren, reißt beim Versuche, den schlafenden Faust zu wecken, ihm den Fuß aus und entflieht, als der erwachende Faust nach den *officers* ruft. Es folgt die Einladung des Herzogs von Vanholt, der dann sofort mit seiner Gemahlin auftritt. Die erste Quarto dagegen schiebt zwischen der Einladung und dem Auftreten des Herzogspaares noch die Wirthshausscene ein, in welcher der Carter sein Abenteuer mit dem Fuder Heu erzählt, worauf der Horse-Courser seinen Kauf und den Ritt ins Wasser berichtet. Nun ist es aber doch ein gewaltiger Unterschied, ob, etwa wie in Romeo und Julia, eine für die Mithandelnden nothwendige Erzählung kurz und eindrucksvoll noch einmal zusammenfaßt, was sich während des ganzen Stückes vor unsern Augen abgespielt hat, oder ob in der zweiten von zwei unmittelbar aufeinander folgenden Scenen in behaglicher Breite ein Schwank erzählt wird, der soeben in der vorangehenden Scene zur lebendigen Darstellung gebracht worden war. Unmöglich können beide Scenen, so wie sie jetzt nebeneinander gedruckt stehn, von Marlowe geschrieben worden sein. Hege ich für meine Person auch keinen Zweifel, daß die sechste Scene nichts mit Marlowe zu thun hat, ein Einschiebsel, das der Redakteur von 1616 mit gutem Rechte wieder ausschied, so möchte ich dies für's Erste doch noch nicht als kritisches Urtheil mit Entschiedenheit aussprechen. Andererseits aber stellt die Besonnenheit seiner Kritik in Zweifel, wer aus eben dieser Scene einen Schluß auf Marlowe's Vorlage sich gestattet. Die Scene ist an sich von höchst fragwürdiger Echtheit; enthält sie einen Zug, der sich in dem Buche, welches man sonst als Marlowe's nächste Quelle ansehen würde, nicht findet, so wird man nur um so mehr in ihr ein späteres Einschiebsel sehen müssen.

Ich hoffe, dies eine Beispiel beweist zur Genüge, wie viel uns noch für Marlowe und seine Werke zu thun erübrigt. Ich verkenn gewiß nicht Werth und Bedeutung der von Düntzer, Delius W. Münch u. a. geführten Untersuchungen über das Verhältniß de Marlowe'schen Tragödie zu Volksbuch und Ballade. Wenn abe Alle über die Wichtigkeit des Marlowe'schen Werkes als der erste Dramatisirung der unter diesem Namen auftretenden Faustsag übereinstimmen, so verbindet sich mit dem Wunsche, diese ers Dramatisirung in möglichst unentstellter Form kennen zu lerne doch naturgemäß die Frage, ob und inwieweit eine Rekonstrukti des Ursprünglichen möglich ist. Solche Versuche, aus später Ueberarbeitungen die einfachere erste Gestalt wieder herausz finden, sind ja in kleinem wie in größtem Maßstabe zu wiede holten Malen gemacht worden; man mag dabei an Lachman Arbeiten über das Nibelungenlied und andere Ausgaben mitt hochdeutscher Klassiker oder an Elze's Versuch einer bis auf d Orthographie ähnlichen Wiederherstellung der ersten Gestalt v Shakespeare's Hamlet denken. Wenn ein Rekonstruktionsversu an der altenglischen Fausttragödie auch äußerst schwierig ist u nicht vorsichtig genug ausgeführt werden kann, gewagt muß einmal werden; denn in dem Zustande, in welchem der Text d beiden Ausgaben sich befindet, kann er ja doch unmöglich imm verharren sollen. Ein solcher Versuch kann nicht Aufgabe d historisch-kritischen Ausgabe, welche uns nur einen vollständig und durchaus zuverlässigen kritischen Apparat zu geben hat, sei Durch die Verwirklichung der geplanten historisch-kritischen G sammtausgabe von Marlowe's Werken wird aber die Möglichk für das Gelingen eines derartigen Rekonstruktionsverfahrens gebote Es gilt zunächst, aus den unzweifelhaft Marlowe'schen Dram *Tamburlaine, the Jew of Malta, Edward the Second* und sein kleineren Gedichten für Marlowe's Sprachgebrauch und Stil ei möglichst scharf bestimmte Feststellung zu gewinnen, welche da bei der Sonderung der echten und unechten Elemente der Fau dichtung uns als Prüfstein dienen muß. A. Wagner hat zu dies Feststellung des Marlowe'schen Sprachgebrauchs in seinen Anm kungen zu den beiden Theilen des Tamburlaine bereits eine gu Vorarbeit geschaffen. Die vierbändige Sammlung von Dekke *Dramatic Works* (London 1879) ermöglicht, die Abweichung sein Diktion von der Marlowe's festzustellen und auch von Samu Rowley können wir, Dank Elze's Bemühungen, wenigstens e

Drama (*'When you see me, you know me'* Dessau 1874) zur Vergleichung heranziehen, so daß wir wenigstens von zweien der drei namhaften Umarbeiter der Marlowe'schen Dichtung Aehnlichkeit und Unterschied ihres und Marlowe's Stil zu prüfen vermögen. Im Allgemeinen ist zwar eher zu warnen vor der, gegenwärtig herrschenden, übertriebenen Neigung, allzu fest auf Ergebnisse stilistischer Untersuchungen zu bauen. Den jetzt so häufig hervortretenden Unternehmungen gegenüber, welche auf Grund metrischer Statistik bisher unbezweifelt Shakespeare'sche Werke ihrem Autor ab-, andere, bisher unter fremder Flagge geborgene ihm zusprechen wollen, verhalte ich mich gerne skeptisch zurückweisend. Bei Marlowe's Faust hingegen fordert die Sachlage selbst dringend zu solchen Scheidungsversuchen heraus, und Dies um so mehr, nachdem J. Schipper bereits 1867 uns in einer trefflichen Monographie *'de versu Marlovii'* (Bonn) belehrt hat. Freilich wird auch für die Kenntniß des Marlowe'schen Versbaues die historisch-kritische Ausgabe manche Berichtigung bringen.

Auf der letzten Seite seiner eben angeführten Dissertation stellt Schipper unter anderen auch die These auf: *'aequales qui Marlovium deum sprevisse accusarint recte judicasse nego.'* Man ist meist der Ansicht, Marlowe habe seinen ständigen Beinamen des Atheisten sich als Dichter des Faust erworben; daß aber diese Dichtung den Zeitgenossen ein Recht zu ihrer Anklage gegen Marlowe gegeben, kann man mit Schipper verneinen. Dagegen finde ich im zweiten Theile des großen Tamburlaine einige Stellen, die, ich will nicht sagen, die Berechtigung jener Anklage begründen, aber immerhin ihr hartnäckiges Auftreten erklärlich machen. Wenn Orcanes in der Niederlage der eidbrüchigen Christen ein unmittelbares Eingreifen der waltenden Gottheit zu erkennen glaubt, so erwidert ihm Gazellus mit freigeistigem Skeptizismus II, 2, 2944:

Tis but the fortunes of the wars, my Lord,
Whose power is often proou'd a myracle.

Am Schlimmsten mag dem Dichter eine, an und für sich keineswegs atheistische Aeußerung seines Helden Tamburlaine selbst V, 1, 4310 von Böswilligen und Engherzigen gedeutet worden sein:

Seeke out another Godhead to adore,
The God that sits in heauen, if any God.

Die Stelle erhält einen bedenklichen Sinn, wenn man, und wie leicht kann Dies, selbst ohne böse Absicht, der Fall sein, den folgenden Vers:

For he is God alone, and none but he

nicht mitcitiert. Auch noch eine andere Stelle im zweiten Theile des Tamburlaine konnte die Engherzigkeit gläubiger Gemüther in Unruhe versetzen; in Orcanes' großer Rede II, 2, 2899 finden sich die Verse:

That he that sits on high and neuer sleeps,
Nor in one place is circumscriptible,
But euery where fits euery Continent
With strange infusion of his sacred vigor.

Ungefähr sagt Das der Pfarrer auch; allein die Worte sind soweit ein Bißchen anders, daß sie einen Zeitgenossen Giordano Bruno's wohl in den Geruch pantheistischer, d. h. für die glaubenseifrige Menge und ihre Führer, atheistischer Gesinnung bringen konnten. Uns dagegen werden diese pantheistisch angehauchten Worte des ersten Dramatikers der Faustsage besonders beachtenswerth, weil sie uns an das pantheistische Glaubensbekenntniß des Goethe'schen Faust in der Katechisationsscene gemahnen.

Schröer hat 1882 im 5. Bande der Anglia eine verderbte Stelle bei Marlowe aus dem Goethe'schen Fauste emendiert. Man sollte meinen, die Beziehungen zwischen Goethe's und Marlowe's Faust wären längst bis zur völligen Erschöpfung nachgewiesen; insoweit der durch Volksschauspiel und Puppenspiel vermittelte Einfluß Marlowe's in Betracht kommt, ist Dies auch durch O. Schade, W. Creizenach[1]) u. A. geschehen. Unmittelbare Einwirkungen des Marlowe'schen Werkes auf den zweiten Theil von Goethe's Faust sind dagegen bisher übersehen worden. Wenn nicht früher, so mußte Goethe doch in jedem Falle 1818 Marlowe's Dichtung genauer kennen lernen, als sie ihm zum ersten Male in deutschem Gewande vor Augen trat.[2]) Von vielen Lesern wurde damals ein Vergleich zwischen der altenglischen und dem vorliegenden ersten Theile der deutschen Dichtung angestellt. Wilhelm Grimm sandte am 29. Januar 1819 sein eigenes Exemplar der Uebersetzung an seinen Freund, den Pfarrer Bang in Goßfelden, mit dem Urtheile: „Doctor Faustus von Marlowe, zur Vergleichung mit dem Goethe-schen, von dessen Höhe und Tiefe hier Nichts zu spüren ist, der doch aber etwas Tüchtiges hat. Arnim's Vorrede ist gewiß geist-

[1]) Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust. Halle 1878.
[2]) Doctor Faustus. Tragödie von Christoph Marlowe. Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Müller. Mit einer Vorrede von Ludwig Achim von Arnim. Berlin 1818.

ı.“[1]) S. 13 dieser von Arnim eingeleiteten Uebersetzung Wil-
ı Müller's finden wir im Gespräche zwischen Faust und den
tschen Valdes und Kornelius die Verse:

Die Geister wollen uns die See austrocknen
Und Schätz' aus allen fremden Scheitern suchen,
Ja, alles Gut, was unsre Väter einst
Vergruben in der Erde festem Schooße.

Goethe'schen Faust müssen in der That die Geister trocknes
d gewinnen:

Wo die Flämmchen nächtig schwärmten
Stand ein Damm den andern Tag.

h wenn man hiefür auch nicht den Marlowe'schen Vers heran-
en will, der Zusammenhang zwischen den zwei Schlußversen
Kornelius und Mephistopheles' Vorschlag in der Rathsversamm-
; V. 315 u. folg. ist nicht zu leugnen:

Ich schaffe, was ihr wollt, und schaffe mehr;
Es liegt schon da, doch um es zu erlangen,
Das ist die Kunst. . . . .
Bedenkt doch nur:
Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte,
Sein Liebstes da- und dortwohin versteckte;
Das alles liegt im Boden still begraben.

ht gleich unanfechtbar tritt der Einfluß der Marlowe'schen
htung im IV. Akte des zweiten Faust V. 401 u. folg. hervor,
ohl ich überzeugt bin, daß wir gerade hier es mit einer von
rlowe ausgehenden, allerdings selbständig umgebildeten Anregung
thun haben. Jeder unbefangene Leser wird bei Faust's Erzäh-
g von dem geretteten Nekromanten von Norcia über diese uner-
rtete, unmotivirte Einführung Befremden fühlen.

Der Nekromant von Norcia, der Sabiner,
Ist dein getreuer, ehrenhafter Diener.
Welch greulich Schicksal droht ihm ungeheuer!
Das Reisig prasselte, schon züngelte das Feuer;
Die trocknen Scheite, rings umher verschränkt,
Mit Pech und Schwefelruthen untermengt;
Nicht Mensch, noch Gott, noch Teufel konnte retten,
Die Majestät zersprengte glühende Ketten.
Dort war's in Rom.

e Kommentatoren wissen mit dieser Stelle wenig anzufangen.
ırlowe's Faust aber führt eine ähnliche Rettungsthat wirklich

---

[1]) E. Stengel, Briefe der Brüder Grimm an hessische Freunde. Marburg 1886.

aus (III, 1 und 2) und empfängt (IV, 1) dafür den Dank des deut schen Kaisers. Der vom Kaiser eingesetzte Gegenpapst Brun soll nach dem Spruch der Dekretalien stracks der Ketzerei ver dammt werden „und müss' auf einem Scheiterhaufen brennen (*anc on a pile of faggots burnt to death*)"; Faust, der gerade in Ron anwesend ist, rettet den sonst Verlorenen und erweist dadurcl dem Kaiser einen großen Dienst. Goethe hat dies Motiv, das be Marlowe eine große Rolle spielt, eingeschränkt und frei umge staltet; zur Einführung desselben ist er aber doch durch Marlowe zuerst angeregt worden.

Bei einem Ueberblicke über die Geschichte der Faustdichtunge werden immer Marlowe's und Goethe's Dichtung vor allen ander das Interesse in Anspruch nehmen. Noch ist es freilich mit de Geschichte der Faustdichtungen, wenn wir von Creizenach's ausge zeichnetem Werke absehen, übel genug bestellt. Das Jahr 188 hat uns zwar eine ungemein dankenswerthe Gabe gebracht, Ka Engel's zweite Auflage seiner Bibliotheca Faustiana[1]), deren Ma lowe behandelnder Abschnitt aber nur 27 Nummern (496—522 verzeichnet. Allein dieser treffliche bibliographische Leitfaden, di unentbehrliche Grundlage für eine Geschichte der Faustdichtunge kann diese selbst natürlich nicht ersetzen. Geistreiche Beiträg zu einer solchen hat Erich Schmidt im II.—V. Bande des Goeth jahrbuchs geliefert in seinen drei Aufsätzen „Zur Vorgeschichte de Goethe'schen Faust". Der zweite dieser Aufsätze „Faust und da sechzehnte Jahrhundert" (1882) kann als eine unmittelbare Vo studie auch für Marlowe's Faust angesehen werden. In der B tonung des protestantischen Charakters des Faustbuchs, das ja auc Marlowe's Quelle war, ist man dabei freilich zu weit gegange Es wird besonderes Gewicht darauf gelegt, daß in den mittelalte lichen Erzählungen von Teufelsbündnissen, Theophiluslegenden un ähnlichen, das Eintreten des Heiligen als ein Deus ex machin den öfters nur äußerlich bußfertigen Sünder rette; die strenger Auffassung der Reformationszeit dagegen lege Jedem seine Tha und ihre Folgen auf die eigenen Schultern und lehne eine Rech fertigung durch Andere ab. Und gewiß kann diese Erklärun eine theilweise Berechtigung für sich in Anspruch nehmen; nu möge man sich vor einseitiger Hervorhebung dieses Standpunkte

[1]) Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 18 von Karl Engel. Oldenburg 1885.

hüten. In Scheible's Kloster wird die Geschichte eines Wittenberger Studenten erzählt, der sich dem Teufel verschrieben hat; als er von Reue und Furcht ergriffen seine Sünde den Theologen erzählt, wenden sich diese an Luther, und Luther's Fürbitte bringt es zu Wege, daß der Teufel die Handschrift wieder herausgeben muß. Wir sehen also hier in einer aus reformatorischen Kreisen stammenden Fassung der altchristlichen Sage vom Teufelsbündniß noch ganz die mittelalterliche, katholische Auffassung vorwalten, nur daß eben an Stelle des fürbittenden Heiligen Luther selbst getreten ist. Ich meine, die Geschichte muß uns etwas vorsichtig machen, allzusehr einen Einfluß der Reformation in der Gestaltung der Faustsage erkennen zu wollen. Wir werden uns zu solcher Einschränkung um so leichter verstehn können, da selbst W. Münch, der den spezifisch protestantischen Charakter des Faustbuchs betont, doch erläuternd hinzusetzen muß: „Es vertritt aber den Protestantismus nicht nach seiner geisterbefreienden und kulturentfachenden Seite; ganz im Gegentheil, sein Protestantismus ist der gebundene und bindende, oder vielmehr der kranke, welcher Handfesseln abgeschüttelt hat und dafür in Starrkrampf gefallen ist, kurz der Protestantismus der Neige des Reformationsjahrhunderts." Wenn Goethe in „Kunst und Alterthum" sagt, Faust's Charakter stelle einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im Mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehre, so setzt er auch gleich hinzu, auf diese Höhe habe ihn erst die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen erhoben. Wie weit nun bereits Marlowe selbst diese Ausbildung vorgenommen oder durch sein eignes Werk die weitere Ausbildung angeregt und ihr die Wege gewiesen hat, ist die wichtige, von den verschiedenen Forschern durchaus nicht übereinstimmend beantwortete Frage. Mir scheint es, daß Münch[1]) die zutreffendste Antwort ertheilt habe, und ich verweise auf seine gediegene Untersuchung, die freilich gleich allen andern unter der noch nicht mit Ernst in Angriff ge-

[1]) W. Münch, die innere Stellung Marlowe's zum Volksbuch vom Faust. Bonn 1879 — in der „Festschrift zur Begrüßung der 34. Philologenversammlung zu Trier überreicht im Namen der 16. Versammlung Rheinischer Schulmänner". [illegible] hat, woran wohl der Ort ihrer Veröffentlichung die [illegible] gar keine Beachtung gefunden.

nommenen Lösung der Vorfrage leidet: Was ist in den vorliegenden Texten Marlowe's, was seiner Bearbeiter Werk? Erst wenn hier die Kritik ihres schweren Amtes gewaltet, wird über Marlowe's Antheil an der Ausbildung des alten rohen Volksmärchens ein abschließendes Urtheil geschöpft werden können.

Zur vollen Würdigung der Marlowe'schen Fausttragödie werden wir dann noch auf zwei andere Punkte unsere Aufmerksamkeit richten müssen. Die Sage vom Teufelsbündniß ist eine internationale, deren Alter sich nicht bestimmt nachweisen läßt. Man kann in der biblischen Erzählung von der Versuchung Christi in der Wüste (Matthaeus IV; Lukas IV) den Versuch des Teufels zum Abschlusse eines solchen Bündnisses erblicken. Des in der Apostelgeschichte erwähnten Simon Magus gedenkt schon das Spieß'sche Volksbuch im 52. Kapitel als eines Vorgängers Faust's. Seit den Clementinischen Rekognitionen, deren Ausgabe wir Paul de Lagarde („Clementina", Leipzig 1865) verdanken, breitet sich die Sage von Teufelsbündnissen durch alle christlichen Länder aus, bis im sechzehnten Jahrhundert der berühmteste Teufelsbanner, der Quacksalber[1]) Faust alle andern Namen verdrängt. Es ist kaum ein Faktum in seinem Leben, das sich nicht mit einer früheren, gleichlautenden Tradition belegen ließe. „Die Sage," schreibt Joseph von Görres in seiner Abhandlung über „die Zaubersage" (die christliche Mystik III, 127 Regensburg 1840), „also nach allen Seiten sich bereichernd, schwebt nun wie fliegender Sommer um und sucht von Zeit zu Zeit immer wieder eine neue Persönlichkeit an die sie sich anhangen, und an der sie in neuer Umgestaltung sich wieder verjüngen könnte. Wie die Wolkennebel sich gern an die Bergeshäupter anlegen, so hat sie in ihrem Entstehen gern zu großen Naturmassen und zu mächtigen Kunstwerken sich gehalten und ebenso zu großen, in ihre Zeit gewaltig eingreifenden Persönlichkeiten sich hingezogen gefühlt: wie sie denn in der mittleren Zeit der Reihe nach die ausgezeichneteren Geister Albertus Magnus, Baco, Thomas von Aquino umspielt und selbst bei Päpsten, wie bei Sylvester und bei Gregor, im Vorüberfluge zu weilen sich nicht gescheut. Jetzt in ihrer letzten Umwandlung, mit den andern Richtungen der Zeit ganz und gar in die spekulativen Gebiete

---

[1]) Als solchen schilderte ihn Arnim, der Herausgeber der ersten deutschen Uebersetzung von Marlowe's Faust 1817 in seinem Romane „Berthold's erstes und zweites Leben".

übergehend, und mit der Skepsis auch den Witz, die Ironie und den Humor in sich aufnehmend, hat sie wohl im Beginne noch einige Versuche gemacht, sich auf irgend einem hochragenden Haupte niederzulassen; diese aber bald aufgebend, zuletzt bei einem gemeinen Abenteurer verweilt, und ihn zu ihrem Günstlinge erkoren, damit sie Einen habe, den sie mit ihren längst gesammelten Schätzen bereichern könne.“ Die Theophiluslegende ist in Deutschland und Frankreich dramatisiert worden, und das französische Theater wenigstens hat auch die Dramatisierung anderer Teufelsbündnisse zu verzeichnen, z. B. das *Mystère* von dem *Chevalier qui donna sa femme au dyable (E. Fournier, le théâtre français avant la renaissance, Paris 1872)*. Das ältere englische Drama hat Dem Entsprechendes nicht aufzuweisen. Es ist aber durch den Entwickelungsgang, welchen die deutsche, französische und englische Dramatik in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nahm, ganz natürlich, daß der in Deutschland literarisch fixierte volksthümliche Stoff zuerst in England in dramatische Form gegossen wurde. Zu untersuchen bleibt einerseits, in wie weit die dem Faustbuche vorausgehende Zauberersage in England vor Marlowe Pflege und von den kontinentalen Fassungen abweichende Gestaltung gefunden hat; einen Beitrag zu dieser Frage hat vor Kurzem F. Ludorff mit seiner Abhandlung „William Forrest's Theophiluslegende“ (1884 im VII. Bande der Anglia) geliefert. Andererseits haben wir unsere Aufmerksamkeit auf die Marlowe's Faust gleichzeitigen oder ihm folgenden Dramen zu richten, in denen Zauberer, übernatürliche Wesen und Aehnliches behandelt werden.

Dem deutschen, durch Marlowe auf die englische Bühne verpflanzten Zauberer am Nächsten verwandt erscheint ein nationalenglischer Faust, Peter Fabell, der unter König Heinrich's VII. Regierung 1485—1509 in Edmonton lebte und starb. Er stammte aus gutem Hause und war ein Mann, an äußern wie innern Gaben den Meisten überlegen. '*For his person*', so wird er in T. Brewer's *Prose-tract* geschildert, '*he was absolute, Nature had never showne the fulnesse of her skill more in any then in him. For the other, I meane his great learning — including many misteries — he was as amply blest as any.*' Bereits 1533 existirte über ihn eine Ballade '*Fabyl's Ghost*', und die pseudo-Shakespeare'sche Komödie '*The Merry Devil of Edmonton*', deren Autor und Abfassungszeit wir nicht kennen, — ihr [illegible] erhaltener Druck stammt aus dem

Jahre 1608[1]) — verschaffte ihrem Helden große Popularität. So wie sie auf uns gekommen ist, wird diese Komödie freilich kaum gespielt worden sein; entweder ist uns hier wie bei Shakespeare's Zähmung der Widerspenstigen ein dem Vorspiel entsprechendes Nachspiel verloren gegangen; oder dieses Vorspiel, das bei einer Vergleichung mit dem Fauststoffe allein in Betracht kommt, ist nur irrthümlich, vom Drucker, nicht vom Dichter, mit der Liebesgeschichte und den lustigen Wilderern in ein Stück neben einander gebracht worden. Es ist Schade, daß wir nicht wissen, wie die englische Sage des sechzehnten Jahrhunderts das Loos des Teufelsbeschwörers gestaltet hat. In der uns überlieferten Scene gelingt es Fabell durch List den *spirit Coreb* zu einer Kontraktverlängerung zu zwingen. Der Prolog sagt zweideutig:

In Edmonton yet fresh unto this day,
Fixt in the wall of that old antient Church,
His monument remayneth to be seene;
His memory yet in the mouths of men,
That whilst he liude he could deceive the Devill.

Allein auch das Wenige, was wir durch Prolog und Drama von dem Faust von Edmonton wissen, läßt eine Vergleichung mit dem deutsch-Marlowe'schen Faust nicht ergebnißlos erscheinen. Der Ckarakter Fabell's scheint in unserm Vorspiel den Einfluß Faust's bereits erfahren zu haben. Münch hat in seiner Abhandlung über Marlowe's Verhältniß zum Volksbuche nachgewiesen, daß Marlowe den im Volksbuche nur schwach angedeuteten, seit Lessing als Hauptmotiv der Faustdichtungen verwertheten Zug der Leidenschaft nach Wissen und Erkennen, zuerst stärker betont habe. Eben dieses Motiv giebt Fabell in seinem Monologe V. 42—59 als einzigen Grund seines Abfalls von Gott an.

O, that this soule, that cost so great a price
As the deere pretious blood of her redeemer,
Inspirde with knowledge, should by that alone
Which makes a man so near unto the powers,
Even lead him downe into the depth of hell,
When men in their owne pride strive to know more

---

[1]) L. Pröscholdt und K. Warnke haben uns in ihrer so äußerst verdienstvollen Sammlung der Pseudo-Shakespearian Plays eine kritische Ausgabe des '*Merry Devil of Edmonton, with introduction and notes*' gegeben (Halle 1884). Eine Uebersetzung „Der lustige Teufel von Edmonton" erschien bereits 1811 im zweiten Bande von Tieck's „Altenglischem Theater oder Supplemente zum Shakespeare" (Berlin). In seiner Einleitung nimmt aber Tieck auf das Teufelsvorspiel nicht die geringste Rücksicht.

Then man should know!
For this alone God cast the Angelles downe.
The infinity of Arts is like a sea,
Into which, when man will take in hand to saile
Further then reason, which should be his Pilot
Hath skill to guide him, losing once his compasse,
He falleth to such deepe and dangerous whirlepooles,
As he doth lose the very sight of heaven:
The more he strives to quiet harbor,
The further still he finds himself from land,
Man, striving still to find the depth of evill,
Seeking to be a God, becomes a Divell.

Daß übergroße Wißbegier auch als die Ursache des Falls der Engel angegeben wird (V. 49), ist, soviel ich weiß, eine dem Autor unserer Komödie eigenthümliche Auffassung, die sich sonst nicht findet; doch nähert auch er sich der Ueberlieferung, indem er eben diesen Drang nach Erkenntniß aus dem Stolze ableitet. Auch das Volksbuch von 1587 erwähnt in den beiden einleitenden Kapiteln: „Daneben hat D. Faust auch einen thummen, unsinnigen und hoffertigen Kopf gehabt, wie man ihn denn allezeit den Speculierer genennet hat . . . wolte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen.“ Dagegen weicht der Dramatiker völlig von der theologischen Auffassung des Volksbuches ab, wenn er Reason als den von Gott verordneten Piloten des Menschen bezeichnet.[1]) Während Pride und Knowledge abstrakte Begriffe bleiben, wird Reason personifizirt, eine Erinnerung an ihr Auftreten in den *Moral Plays.* Der Einfluß des älteren englischen Dramas, der uns bei Marlowe (? oder seinen Bearbeitern) im Pageant von den sieben Todsünden entgegentritt, macht sich auch in der Teufelsbehandlung in dem pseudo-*Shakespearian Play* geltend. Wie früher der Devil den ihm vom Vice zugefügten Spott und Schaden zu tragen hatte, so erscheint er auch hier als der geprellte, dumme Teufel. Wir sehen demnach in unserm Vorspiel zwei von verschiedenen Seiten ausgehende Motive zusammenwirken: der Charakter des

[1]) Wenn Fabell die Vernunft als den rettenden Führer bezeichnet, der uns vor dem Bösen und seinen Versuchungen rettet, so darf wohl im Gegensatze zu dieser Anpreisung auf Mephisto's Schmähung gegen den „Schein des Himmelslichts“ hingewiesen werden:

Er nennt's Vernunft und braucht's allein
Nur thierischer als jedes Thier zu sein.

Mephisto stimmt aber mit Fabell völlig überein, wenn er Faust nachruft:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
So hab' ich dich schon unbedingt.

Teufelsbeschwörers bildet sich unter dem Einflusse des de Marlowe'schen Faust; die siegreiche List, welche der Besch gegen den Teufel anwendet — ähnlich erwehrt sich der Sc von Jüterbogk des Todes — ist unter dem Einflusse der gehenden englischen Dramatik gebildet.

Zwei andere Zaubererstücke zeigen dagegen rein engl Ursprung: Robert Greene's *Honourable Historie of Frier Bacc Frier Bongay* (1594) und William Rowley's angeblich im V mit Shakespeare geschriebene '*Birth of Merlin, or the Chil found his Father*' (1662), ersteres als „die wunderbare Sag Pater Baco" 1823, letzteres als „die Geburt des Merlin, od Kind hat seinen Vater gefunden" 1829 in der von Tieck h gegebenen „Vorschule Shakespeare's" (Leipzig) übersetzt. hat eine spätere deutsche Dramatisierung der Merlinsage Immermann 1835) „den zweiten Faust" genannt, und so nah eine Vergleichung der beiden Sagen, daß wohl auch im siebz Jahrhundert einzelne Zuschauer der Marlowe'schen Tragödi des pseudo-Shakespeare'schen Schauspiels beide mit einande glichen haben werden. Was Faust mit allen, den unerlaub Mitteln zu erstreben sucht: Beherrschung der Geisterwelt, ist angeboren; aber er, der als Sohn dem Teufel angehört, wei seiner Macht zu entwinden; die ihm verliehenen Zauberkräfte er in den Dienst des Guten und kann sich ihrer so bedienen dem Heile seiner Seele zu schaden. Er bewahrheitet den des Marlowe'schen Faust: '*a sound magician is a demigod*'. ley's Schauspiel, das erste, welches Tieck, als er im Jahre nach London kam, „las und kopieren ließ", verdient wohl al der bedeutenderen Bearbeitungen der Zauberersage mit Mar Faust in Parallele gesetzt zu werden. Greene's History, als Comedy zu bezeichnen, erscheint daneben unbedeutend, muß in einer geschichtlichen Betrachtung der Marlowe'sche gödie auch sie zum Vergleiche herangezogen werden. Roger der berühmte Oxforder Gelehrte, ist einer der vielen Vo Faust's, der auch von dem englischen Mönche manches Motiv, oder den andern Zauberschwank übernommen hat. Auf F Verwandtschaft mit Roger Bacon hat schon Görres hingewie

Eine eigne Gruppe, deren wir bei Marlowe's Faust ged müssen, sind die zahlreichen englischen Dramen, in welche Hexenwesen behandelt wird. Zwar hat erst Goethe in romantischen Walpurgisnacht den Hexenmeister Faust in den

der Zauberweiber eingeführt; die Ausbildung der Faustsage fällt aber mit der Blüthezeit des von König Jakob I. als gelehrter Sport betriebenen Hexenglaubens zusammen. Das Teufelsbündniß, der schließliche Untergang u. s. w. ist Faust mit den Hexen gemein. Es ist kein Zufall, daß dieselbe Bühne, für welche die erste Dramatisierung der Faustsage erfolgte, auch eine Reihe von Hexendramen aufzuweisen hat. Von Thomas Heywood's „Hexen in Lancashire" hat Tieck im ersten Bande seiner „Vorschule Shakespeare's" eine Uebersetzung veröffentlicht. Rowley, Dekker und Ford sollen gemeinschaftlich ein Drama „die Hexe von Edmonton" verfaßt haben; „die Hexe" von Thomas Middleton erscheint in Einzelheiten von Shakespeare's Macbeth abhängig. Die *Weird-sisters* im Drama Macbeth gehören zwar als *supernatural beings* nicht in diesen Kreis, an den uns die Hexe Sycorax im Tempest erinnert; dagegen kann Macbeth selber durch sein Verhalten zu den dämonischen Mächten an den Marlowe'schen Faust gemahnen. Macbeth beschwört die Hexen (IV, 1, 50); und als eine Art von Bündniß kann man es betrachten, wenn die dunklen Mächte ihm bis zu einem gewissen Termine, mit dem er ja thatsächlich ihnen verfällt, irdisches Heil versprechen. Er stützt sich hinwiederum in seinem Handeln auf das Versprechen des Teufels, bis er dessen Doppelsinn erkannt hat (V, 5, 43). Näher liegt der Vergleich des Zauberers Faust mit einer andern Shakespeare'schen Charakterschöpfung: mit dem Zauberer Prospero. Wenn Shakespeare im I. Theile König Heinrich's IV. seinen Liebling Percy den Teufelsglauben in der Person des prahlerischen Zauberers Glendower verspotten läßt (III, 1, 54—61), so hat er dagegen sein Ideal des gereiften Mannes in dem *sound magician* Prospero geschildert. Die Gegenüberstellung des fürtlichen Magiers[1]) und des dem Teufel verbündeten

[1]) Ich möchte doch auch an dieser Stelle auf eine für Shakespeare's Tempest und besonders für Prospero wichtige Untersuchung M. Landau's hinweisen, die mir noch unbekannt war, als ich die Einleitung zum Sturm in meiner Shakespeareausgabe (12. Bd. Stuttgart 1884) schrieb. In dem Aufsatze „le fonti della Tempesta di W. Shakespeare" (1878 im 2. Bde. der „Nuova Antologia") sucht Landau den Alchymisten Kaiser Rudolf II. als das Vorbild der Shakespeare'schen Charakterschöpfung nachzuweisen. Am Hofe des Kaisers in Prag hielten sich mehrere Engländer auf, die nach dem Kronenraub des Erzherzogs Matthias nach England zurückkehrten. Kaiser Rudolf's Neigungen, die gleichen wie sie Prospero's ersten Sturz herbeiführten, und wie bei Prospero durch seinen Bruder, waren schon damals bekannt genug. Sollte wirklich derselbe Vorgang auf Shakespeare's letzte Dichtung wie auf Grillparzer's großartigste — den „Bruderzwist im Hause Habsburg" — bestimmend eingewirkt haben?

deutschen Doktors wird zugleich symbolisch für die so verschiedenen Charaktere der beiden Dichter, Shakespeare's und Marlowe's selber. Marlowe's Faust zeigt die unverkennbare Familienähnlichkeit mit Marlowe's übrigen Helden Tamburlaine, Barabas u. a. Maßloser Subjektivismus ist ihnen allen eigen. Wie Marlowe selbst im Leben lassen auch die Helden seiner Dichtung ihre Titanenkraft austoben; ihre Bethätigung ist sich selber Zweck. Auch seinem Fauste fehlt das ethische Moment. Wenn wir in den ersten Monologen des Faust von großen Zwecken, wie der Befreiung der Niederlande und Aehnlichem hören: so bald Faust die Macht hat, führt er nichts Nennenswerthes durch; „ein großer Aufwand, schmählich! ist verthan.“ Und nun stelle man dem gegenüber die maßvolle, planvolle Besonnenheit, mit welcher Prospero seiner Geisterkräfte sich bedient. Faust kann sich, wo es sein ewiges Heil gilt, nicht entschließen, der Magie zu entsagen; Prospero entsagt ihr freiwillig, um sich auf das Sterben vorzubereiten („wo mein dritter Gedanke soll das Grab sein“). Ich weise auf die Gegensätze nur in Kürze hin, sie lassen sich unschwer weiter ausführen. Marlowe's eigenartige Größe werden wir deshalb nicht verkennen; aber wir können den Zeitgenossen auch nicht ganz Unrecht geben, wenn sie dem Dichter des „Faust“, in dessen Werken sich kein Glaube an eine höhere sittliche Weltordnung ausspricht, den Beinamen des „Atheisten“ gaben. Ihm gegenüber erhebt sich dann Shakespeare, der „wahre Naturfromme“, wie Goethe ihn treffend nannte.

Das Theater und das Londoner Publikum in Shakespeare's Zeit.

Von

Th. Vatke.

Wenn Lord Macaulay, aus der Fülle historischer Anschauung schöpfend, geurtheilt hat, daß im 17. Jahrhundert die Kanzel des Geistlichen dem Volke auch die Zeitung ersetzte, so darf man für die weltliche Kanzel, die Bühne, im Shakespeare'schen England eine ähnliche Wichtigkeit und Weite des Wirkungskreises in Anspruch nehmen: sie ersetzte den Roman und das Feuilleton, sie war die Quelle der Geistesnahrung auch für jene vielen Tausende, welche des Lesens unkundig waren: das gesprochene, nicht das geschriebene Wort beherrschte die Geister. Und diese Bühne war allerdings, wie Shakespeare es bezeichnet, ein Spiegelbild der Zeit: freilich auch nach der Seite hin, daß der Dramatiker in seinem Hohlspiegel auffing und zurückstrahlte, was ihn umgab und was er beobachtete, ohne einen Ausblick auf Höheres und Besseres zu eröffnen: ein Shakespeare, Jonson, Massinger und ihre Genossen stellen ihre Zeit mit der ganzen Härte ihrer feudalen Anschauungen dar, ohne für Humanität und die Entwicklung der Menschheit ein sympathisches Interesse zu haben: man schildert die Scheußlichkeit der Justizpflege[1]) ohne ein Wörtchen der Mißbilligung, und ein

[1]) Man denke nur an die grausame Behandlung der Wahnsinnigen in Shakespeare's England, die Dr. Reinh. Sigismund in Schwarzburg im XVI. Bande des Jahrbuchs so sachgemäß wie ergreifend dargestellt hat: Shakespeare sagt ganz unumwunden, daß dem Verliebten ebenso wie dem Wahnsinnigen '*whip and a dark room*' gehörten. Und ebenso selbstverständlich ist dies für Massinger, der

käuflicher Friedensrichter wie Shallow bei Shakespeare oder Greedy bei Massinger werden — aus der traurigen Wirklichkeit herausgegriffen — als stehende Figuren in den dramatischen Haushalt aufgenommen; für die Entwicklung und das Emporkommen des „Dritten Standes“ — des *Citizen* von London, des Urbildes vom modernen englischen *Gentleman,* — haben Shakespeare und Genossen nur Pfeile des giftigsten Hohnes, keine Spur von Verständniß.

Fassen wir nun die Schaubühne auf die angedeuteten Gesichtspunkte hin in's Auge. Der massenhafte Besuch der Theater auch seitens der ärmeren Bevölkerung wurde durch die niedrigen Eintrittspreise der Theater wesentlich befördert (vgl. unsern Aufsatz im vorigen Bande des Jahrbuchs). Besonders aber ist es Sache des *Gallant,* des feinen Mannes, das Schauspiel zu besuchen und sich auf der Bühne selbst auf seinem Stuhle breit zu machen: ein neues Stück aber, *a new play,* läßt der Elegant nicht gerne vorüber:

A friend at court to place me at a masque;
The private box ta'en up at a new play,
For me and my retinue; a fresh habit,
Of a fashion never seen before, to draw
The gallant's eyes, that sit on the stage, upon me;
Some decayed lady for my parasite,
To flatter me. (Massinger, The City Madam.)

Rich apparel has strange virtues.. it furnishes your two shilling ordinary; takes possession of your stage at your new play.
(Every Man out of h. h. II, 2.)

He dares not miss a new play or a feast.
(The Devil is an Ass I, 2.)

Um sich zu zeigen im Kleide vom neuesten Schnitt, so sehen wir, geht der *Gallant* ins Theater: wo aber kann er sich besser zeigen als auf der Bühne selbst? Auch *Ladies* suchten, wenn auch nicht so häufig wie *Gentlemen,* den Platz auf den Brettern selbst:

Gossip Mirth. What are you, gentleman-usher to the play?
Pray you help us to some stools here.
Prologue. Where? on the stage, ladies!

---

am Schlusse seines höchst werthvollen Dramas '*A New Way to pay Old Debts*' von Overreach, der aus Wuth wahnsinnig geworden zu sein scheint, sagen läßt:

Carry him to some dark room,
There try what art can do for his recovery.

Eine schöne „Kunst“! — Erst im 18. Jahrhundert begann durch Dr. Pinel von Paris aus eine humanere Behandlung der Irren, während J. Howard, geb. 17[illegible] die menschlichere Einrichtung der englischen Gefängnisse anstrebte, worauf a[illegible] Thomson in den Seasons (Winter 355—370) mit ergreifenden Worten hinge[illegible] wiesen hatte.

Mirth. *Yes, on the stage; we are persons of quality, I assure you, and women of fashion, and come to see and be seen.*[1])...

Pro. *Bring a form here. [A bench is brought in.] But what will the noblemen think, or the grave wits here, to see you seated on the bench thus?* (B. Jonson, Staple of News, Induction.)

Zu den *Persons of Quality* auf der Bühne dürfen wir auch den Offizier — den allgemeinen Ausdruck kennt Alt-England nicht — rechnen, welchen der Satiriker den Lieutenant *Shift* nennt, nomen et omen: Den, der stets die Schlacht vermieden hat. Er

Signs to new bonds; forfeits; and cries, God pays.
That lost, he keeps his chamber, reads essays,
Takes physic, tears the papers: still, God pays,
Or else by water goes, and so to plays;
Calls for his stool, adorns the stage: God pays.
(B. Jonson, Epigrams XII.)

Zu den eleganten Theaterbesuchern aber gehören in erster Linie die Vergnügungssüchtigen überhaupt, die *Revellers* (cf. *Cynthia's Revels, the Master of the Revels*). Al. Schmidt, Shak.-Lex. erklärt *reveller = one who feasts and makes merry.* Der *Reveller* nun trägt gern ein Federbarett oder einen Federhut, den Rock aus Gold- oder Silbertuch und die *long stockings* des Tänzers:

Why I have been a reveller, and at my cloth of silver suit, and my long stocking, in my time. (B. Jonson.)

In *The Masque of Christmas* des Jonson tritt *Misrule* auf '*in a velvet cap, with a sprig* (die Kappe mit der Feder), *a short cloak, great yellow ruff, like a reveller.*'

Zu den Erfordernissen des *Gallant* oder *Dandy* im Theater aber gehört auch Dies, mit dem Notizbuch versehen zu sein, um die bemerkenswerthesten Sentenzen und Sätze des Stückes sogleich schwarz auf weiß nach Hause zu tragen. Diese Nachschreiber sind wieder einmal unsrem Ben Jonson, in dessen Zornausbrüchen so manche Seite der damaligen Gesellschaft sich krystallisiert hat, ein besonderer Greuel: '*Let them know the author defies them and their writing-tables.*' Der feine Mann führt nämlich u. A. auch das Notizbuch stets in der Tasche, welches er wie Ambler (*The Devil is an Ass V, 1*), beim Reiten leicht aus derselben verlieren kann: Ich büßte ein, sagt Jener,

'*My hard-wax, and my table-books, my studies,*
And a fine new device I had to carry
My pen and ink, my civet, and my tooth-picks'.

---

[1]) *It does not* [illegible] *from this that ladies were ordinarily provided with* [illegible] (Cunningham.)

Und so ist es denn ganz naturgemäß, daß auch Prinz Hamlet im Theater sein *table-book,* zum Festhalten der ihm aufstoßenden Gedanken, bei sich führt: Hamlet I, V, 107:

My tables, — meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain;'

Dazu Clark (*Clarendon Press*) '*Tables*', *or* '*table-book*', *means a memorandum book. Compare* 2 Henry IV, IV, 1, 201. — *Bacon uses the expression* '*a pair of tables*', Adv. of Learning I, 7 § 25. — Vgl. auch Nares, *Gloss. s. v. Table-book,* der indeß auf die Beziehung zum Theater nicht eingeht.

Und wie raffiniert weiß der Stutzer es anzustellen, die Aufmerksamkeit von dieser Stelle aus auf sich zu ziehen. Man höre:

'*Here is a cloke cost fifty pound, wife —*
Which I can sell for thirty, when I have seen
All London in't, and London has seen me.
To-day I go to the Blackfriars play-house,
Sit in the view, salute all my acquaintance,
Rise up between the acts, let fall my cloke,
Publish a handsome man, and a rich suit,[1])
As that's a special end why we go thither,
All that pretend to stand for't on the stage:
The Ladies ask, Who's that? for they do come
To see us, love, as we do see them'. (The Devil is an Ass I, 3.)

Oder:

Carlo. '*You must endeavour to feed cleanly at your ordinary, sit melancholy, and pick your teeth when you cannot speak: and when you come to plays be humorous, look with a good starch'd face, and ruffle your brow like a new boot, laugh at nothing but your own jests, or else as the noblemen laugh. — That's a special grace you must observe.*

Sog. *I warrant you, sir.*

Carlo. *Ay, and sit on the stage and flout, provided you have a good suit.*

Sog. *O, I'll have a suit only for that, sir*'.

(Every Man out of h. h. I, 1.)

---

[1]) Hierzu Cunningham: *Dekker's chapter on* '*How a gallant should behave himself in a play-house*', *is the very best exponent of Jonson's text. He is strongly recommended not to present himself upon the stage, especially at a new play,* '*until the quaking Prologue is ready to give the quaking trumpets their cue that he is upon the point to enter*'. '*Then it is time to creep from behind the arras, with your tripos or three-footed stool in one hand, and a teston* (*sixpence*) *mounted between a forefinger and a thumb in the other*'. *Besides showing off* '*the most essential parts of a gallant, good clothes and a propor-*

'*sitting on the stage*' wird ferner sehr lebhaft illustriert in
ction zu *Cynthia's Revels* des Ben Jonson, welche auf der
ielt:

l. Excellent; give me my cloak

. Stay; you shall see me do another now, but a more sober, or better-gather'd gallant; that is, as it may be thought, some friend, or well-wisher to the house: and here I enter.

. What, upon the stage too?

. Yes; and I step forth like one of the children, and ask you, Would you have a stool, sir?[1])

. A stool, boy!

. Ay sir, if you'll give me sixpence, I'll fetch you one.

. For what, I pray thee? what shall I do with it?

. O lord, sir; will you betray your ignorance so much? why throne yourself in state on the stage, as other gentlemen use, sir.

. Away, wag; what, would'st thou make an implement of me? 'Slid, the boy takes me for a piece of perspective, I hold my life, or some silk curtain, come to hang on the stage here! Sir Crack, I am none of your fresh pictures, that use to beautify the decayed dead arras in a public theatre'.

ein ruhig zuhörendes, anständig sich verhaltendes Publikum
zu denken: hatte doch auch früher bei den Aufführungen
Mysterien der Sprecher des Prologs Mühe, die Zuhörer-
ır Ruhe zu vermahnen.[2]) Man konnte nicht still sitzen,

---

leg', *you have by sitting on the stage a signed patent to engross the nodity of censure, i. e. business of criticism.*
(Gifford-Cunningham II, 530.)

the theatres, in Jonson's time, spectators were admitted on the stage. sat on stools, the price of which, as the situation was more or less s, was sixpence, or a shilling: here too their own pages, or the boys se, supplied them with pipes and tobacco. Amidst such confusion ncy were the dramatic works of Shakspeare and his contemporaries ..' (Gifford.)

mahnt Garcio, der Knecht, der gleichsam den Prolog spricht, das un-
likum sehr derb zum Stillesitzen. Es ist der Eingang zu dem Tow-
ter Mactatio Abel (14. Jahrhundert):

'*All haylle, all haylle, bothe blithe and glad,*
For here com I, a mery lad,
Be peasse your dyn, my master bad,
Or els the deville you spede.
Wote ye not I com before,
But who that janglis any more,
He must blaw my blak hoille bore,
Both behynd and before,
Tille his tethe blede . . .'

schwatzte unaufhörlich und erörterte die Fragen, wer den besten Anzug habe? wo man am besten esse und trinke in London und dergleichen mehr:

'For your own sakes, not his, he bade me say,
Would you were come to hear, not see a play.
Though we his actors must provide for those
Who are our guests here, in the way of shows,
The maker hath not so; he'd have you wise,
Much rather by your ears, than by your eyes;
And prays you'll not prejuge his play for ill,
Because you mark it not, and sit not still;[1])
With your discourse, to what is done and where;
How, and by whom —
Alas! what is it to his scene to know
How many coaches in Hyde-park did show
Last spring, what fare to-day at Medley's was,
If Dunstan[2]) *or the Phoenix best wine has?'*

(B. Jonson, Prologue to the Staple of News.)

Die Neugier überwiegt; das Aeußere des Schauspielers interessiert über die Maßen:

'O, Curiosity! you come to see who (nämlich, wer von den Schauspielern) *wears the new suit to-day; whose clothes are best penn'd, whatever the part be; which actor has the best leg and foot; what king plays without cuffs, and his queen without gloves; who rides post in stockings, and dances in boots.*

Cen. *Yes, and which amorous prince makes love in drink, or does over-act prodigiously in beaten satin, and having got the trick on't, will be monstrous still, in despite of counsel.*

Book-holder [within]. Mend your lights, gentlemen. —
Master Prologue, begin.
Enter the Tire-men to mend the lights'.

(The Staple of News, Induction.)

---

[1]) Cf. Shak. Prol. zu Henry VIII:
— if they be still and willing
I'll undertake may see away their shilling.

[2]) Dunstan: *Medley's was an ordinary or eating-house. Dunstan was better known in the poet's time by the name of the Devil Tavern. Here was the famous club, at which Jonson presided as perpetual chairman; and at which Shakespeare, Beaumont, Fletcher, Selden, Martin, a man of infinite humour and others occasionally assisted. The Phoenix was situated somewhere near the playhouse of that name, in Drurylane.*

Mr. Waldron informs me that this tavern was shut up, and the sign (the Devil peeping over the shoulder of St. Dunstan) taken down about the year 1788. See Leges Conviviales. — (Gifford.)

Es ist, heißt Dies, unpassend für einen Schauspieler, einen König zu spielen *without cuffs,* ohne Manschetten an der Hand, eine Königin, ohne Handschuh, Post zu reiten in *stockings,* und in *boots* zu tanzen; denn die *stockings,* genauer die *long stockings*[1]), gehören zum Tänzer, die Stiefel zum Reiter. — Die *cuffs* gehören zur Kleidung des *Elegant,* um 1654 auch zu derjenigen des *Citizen,* cf. *Cuff* in Nares, *Gloss.* — Fairholt, *Costume in England,* bemerkt: '*Cuff. The lower part of a sleeve, turned over the wrist. There is a curious coincidence between the Norman cuff,* p. 75, *and that of the reign of George II,* p. 367. — Der Schauspieler, von dem man weiß, daß er im Leben gern in Sammt und Seide stolzierte, möchte auch auf der Bühne, unbekümmert um seine Rolle, gern in möglichst eleganter Kleidung auf der Bühne auftreten: *whatever the part be.* „Zweihundert Schauspieler, die in Sammt und Seide stolzieren, müssen den Zorn des Himmels über London herabrufen." (*Stephen Gosson, Schoole of Abuse,* 1579). — Denselben Umstand, daß der Schauspieler auf der Bühne sich gern möglichst *gentleman-like* und stutzerhaft kleide, deutet Shakespeare an im Hamlet III, 2:

> '*Would not this, Sir, and a forest of feathers (if the rest of my fortunes turn Turk with me), with two Provincial roses on my shoes, get me a fellowship in a cry of players?*'

„Zum Kostüm eines Schauspielers", bemerkt Delius hierzu, „gehörten auch mit Federn geschmückte Hüte und geschlitzte Schuhe mit Bänderschleifen in Gestalt von Provencerrosen darauf." Beide Abzeichen indessen, der Federhut wie die Schuhrosen sind Merkmale des *Gallant* überhaupt, speciell im Gegensatz zum *Citizen*:

> '*your citizen;*
> *In's grogram suit, gold chain and well-blacked shoes,*
> *Bears under his flat cap ofttimes a brain*
> *Wiser than burns beneath the cap and feather*'.
>
> (Read my Riddle.)

Belegstellen ließen sich leicht vermehren. In Ben Jonson's Drama *The Poetaster* III, 1 sagt Minos, auf Crispinus weisend: *That's he in the embroidered hat, there, with the ash-colour'd feather: his name is Laberius Crispinus.* Hierzu Gifford: *which Decker (or whoever is meant by Crispinus) probably wore: — at least he seems to resent the mention of it in his Guls Hornbook: 'Now, sir, if the writer hath brought your feather on the stage.'*

[1]) *If you had but your long stockings on, to be dancing a galliard as she comes by.* (B. Jonson, Every Man out of h. h. III, 2.)

— Daß die *shoe-roses* den *Gallant*, den *Traveller*, der die Modethorheiten des Auslandes nach England brachte, bezeichnen, belegt Shakespeare, *Measure for Measure: Master Shoe-tie, the great traveller.* — Bei Ben Jonson, *Cynthia's Revels, s. fin.* '*From wearing shoe-ties, Good Mercury defend us*' (fehlt bei Nares). Ferner im *Prologue to Every Man out of his Humour.*

Die *shoe-roses* erwähnt derselbe Jonson in *The Devil is an Ass* V, 1:

> '*But that which grieved me, was*
> *The gentlewoman's shoes, with a pair of roses,*
> *And garters, I had given her for the business*'.

Und V, 1 ib.:

Ambler. This is my suit, and those the shoes and roses!

In der ersten Scene desselben Stückes werden die Schuhrosen ebenfalls unter den verwerflichen Luxusartikeln aufgezählt:

> '*Tissue gowns,*
> *Garters and roses, fourscore pound a pair,*
> *Embroider'd stockings, cut-work smocks and shirts,*
> *More certain marks of lechery now and pride,*
> *Than e'er they were of true nobility!*'

Ueber *Provincial roses* bemerken Clark und Wright (*Clarendon Press* 1880) zu unsrer Stelle: *Provincial roses, that is, rosettes of ribbon in the shape of roses of Provins, or Provence. Douce favours the former, Warton the latter locality. Cotgrave (French. Dict.) gives both:* '*Rose de Provence. The Prouince Rose, the double Damaske Rose*'; *and* '*Rose de Provins. The ordinaire double red Rose*'. *In either case it was a large rose. The Province or damask Rose was probably the better known. Gerarde, in his Herbal, says that the damask rose is called by some* '*Rosa provincialis*'. *Mr. Fairholt (Costume in England, p. 238) quotes from Friar Bacon's Prophecy,* 1604:

> *When roses in the gardens grew,*
> *And not in ribbons on a shoe:*
> *Now ribbon roses take such place,*
> *That garden roses want their grace*'.

Auch die Perrücken der Schauspieler werden erwähnt, z. B. im *Knight of the B. Pestle I, 3: Citizen.* '*Peace, cony! — Sirrah, you scurvy boy, bid the players send Ralph; or, by God's wounds, an they do not, I'll tear some of their periwigs beside their heads; this is all riff-raff.*'

Wenn aber Dramatiker und Schauspieler mit dem Verhalten des Publikums im Allgemeinen nicht wohl zufrieden sind, so werden

sie dies noch weniger mit den Zuhörern auf den Gallerien sein können. Das deutet der Sprecher des Prologs zu *Every Man out of his Humour* an:

Prol. '*An I do (speak the prologue) let me die poisoned with some venomous hiss, and never live to look as high as the twopenny room again*'. [Exit.

Der den Prolog sprechende Schauspieler wünscht lieber an dem giftigen Zischen des Publikums zu sterben, als in die Höhe, zur Gallerie, hinauf sehen zu müssen. Gifford erläutert: *The cost of admission to the theatres (such of them, at least, as many of our early dramas were exhibited in) was at this time very moderate. The price of the 'best rooms', or boxes, was a shilling; of the lowest places, two-pence; and, as Whalley says, in some play-houses only a penny. The two-penny room mentioned above was the gallery. Thus Dekker: 'Pay your two-pence to a player, and you may sit in the gallery.' Belman's Night Walk. And Middleton: 'One of them is a nip; I took him once in the two-penny gallery, at the Fortune.' The place, however, seems to have been very discreditable, for it is commonly described as the resort of pickpockets and prostitutes.*'

Keiner aber urtheilt wohl härter und schärfer über das Publikum als Ben Jonson, der es wiederholt ausspricht, daß er sich nur an gelehrte, gebildete Zuhörer wende. So im *Prologue for the Court* (des *Staple of News*), wo er sagt, er bringt

'*a work to scholars, that can judge, above the vulgar sort of nutcrackers, that only come for sight*'.

Auch geraucht wird im Theater:

Shift. '*You shall take it (tobacco) plausibly in any ordinary, theatre or tilt-yard*'. (Every Man out of h. h. III, 1.)

Nicht minder von anderen Unarten des Publikums im Theater spricht Jonson, in der Person des Asper, *Prol. to Ev. M. out of h. h.*

'*still spitting . . . and turn*
The good aspect of those that shall sit near him'.

Damen gehn maskiert ins Schauspiel, tragen die Maske jedoch auch abgesehen davon auf der Straße:

'*To go to the play and see a little of the vanity through her mask*'.

Máske, Muff und Fächer aber gehören überhaupt zum Promenadenanzug der Damen; dieselben sind für den Besuch des „Hofes“ und des „Schauspiels“ unerläßlich.

So sagt Chloë zu ihrer Gebieterin Cytheris, die sich anschickt, zu Hofe zu gehn: . . . *Give me my muff, and my dog there,* —.

. . . *O Cupid! Give me my fan, and my mask too.* (Ben Jonson, *The Poetaster* IV, 1.) (Häufig wird auf Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts die Dame im Gesellschaftsanzuge mit dem Muffe, ähnlich wie der Mann in der Pelzschaube dargestellt.)[1])

Daß es keine Schauspielerinnen gab, daß die weiblichen Rollen von Schauspielern gegeben wurden, ist bekannt. Darüber handelt auch Nares, *Women on the Stage:*[2]) '*It was not till after the Restoration that women were licensed to act in public theatres. The following is a clause in the patent granted to Sir W. Davenant: That, whereas the women's parts in plays have hitherto been acted by men in the habits of women, at which some have taken offence, we do permit, and give leave for the time to come, that all women's parts be acted by women*'. —

Ganze Klassen der Gesellschaft aber werden von der Bühne aus dem Spotte des Theaterpublikums preisgegeben: *physicians, lawyers, soldiers out of service,* zumal aber die *citizens,* die Bürger von London:

> '*Some come to take their ease, others to hear the city*
> *Abus'd extremely, and to cry: — 'That's witty!'*
> (Shakespeare, Epilogue to Henry VIII.)

Das wissen auch die Bürger recht gut:

Citizen. '*This seven years there hath been plays at this house, I have observed it, you have still girds (= gibes, sarcasm) at citizens.*

Prol. . . . *by your sweet favour, we intend no abuse to the city*'.
(Beaumont and Fletcher, Knight of the B. Pestle, Ind.)

Doch verwahrt die Bühne sich gegen die Absicht oder den Vorwurf, Angriffe gegen einzelne Personen zu richten, ebenso wie gegen denjenigen, unanständige Reden zu führen:

---

[1]) Zu Zeiten einer öffentlichen Kalamität aber, wie der Pest, läßt ein angesehener Mann sich überhaupt nicht gern im Theater sehen oder erkennen: '*To the King's playhouse, where two acts were almost done when I came in; and there I sat with my cloak about my face, and saw the remainder of 'The Maid's Tragedy'; a good play and well acted.. and is the first play I have seen in either of the houses, since before the great Plague, they having acted now about fourteen days publickly. I was in mighty pain, lest I should be seen to be at a play*'. (S. Pepys Diary Dec. 7th 1666.)

[2]) In Deutschland dürften Schauspielerinnen erst viel später Mode geworden sein als in England: Vgl. Lady Montague, Vienna, Jan. 1. 1717: '*No women are suffered to act on the stage*'.

Fly far from hence
All private taxes[1]*), [all] immodest phrases,*
Whatever may but show like vicious!
For wicked mirth never true pleasure brings,
But honest minds are pleased with honest things. —
(Beaumont and Fletcher, Knight of the B. Pestle, Induction.)

Von den *Lawyers* aber, den Juristen, werden zumal die Frie-nsrichter, die *Judges of Peace,* gern im scharfumrissenen drama-ichen Miniaturbild vorgeführt: nennen wir den gütigen Richter, n Clement in Ben Jonson's *Every Man in his Humour,* den hab-chtigen Greedy bei Massinger, *A New Way t. p. O. D.,* und den hlköpfigen, vor dem Ritter kriechenden Shallow bei Shakespeare: alle fast beugen das Recht und sind im Bunde mit dem Stär-ren, wie einst die Richter im Israel des Alten wie des Neuen ndes.[2]).

Zahlreich sind die Anspielungen auf den *Lawyer* und sein ußeres bei den dramatischen Zeitgenossen Shakespeare's ver-eut, z. B. bei Ben Jonson, *Ev. Man out of his Humour* II, 1:

'*I see he was never born to ride upon a mule*' i. e. *he was never born to be a great lawyer.*

It was the custom anciently for the judges or sergeants at law to go to Westminster in great state, and riding on mules. Thus Stow, describing the order of Wolsey's going to Westminster, in term-time: '*And*

---

[1]) = *All private taskings, or reflections on individuals.* — (Weber.)

[2]) Vgl. Thornbury, Shakespeare's England II, 242: '*The lawyers of zabeth's reign were rich and extortionate; thirteen or fourteen year's practice de them rich enough to turn wealthy landholders. 400 l. was thought only fair fits for a serjeant-at-law's gains in a single term. The old habit of sitting on ols under the pillars of St. Paul's to receive clients had grown into desuetude, l lawyers could not seldom be induced to stir from their chambers without a They were known to receive several angels, and yet never appear in court; l their grasping avarice and neglect of the poor clients were loudly denounced poets, dramatists, and historians. In spite of the local Chancery courts of rk and Ludlow, poor men toiled up to London to visit Westminster Hall, and lingly ruined themselves in hopes of dragging down their adversaries in their n destruction. . . . The great lawyer who waited for clients at his pillar in Paul's by the money changers, had nothing in common with the pettifogger, o lived by fanning the animosity of mankind, by rousing pride, and keeping ve hatred. At Essex's trial, Coke loaded the unfortunate man with insult and use, and treated him as one already doomed to death before the verdict was turned. Much of what is now the province of the lawyer was then performed the scriveners, who drew up marriage deeds, arranged contracts, and wrote ters. As might be expected, these irresponsible men were not unfrequently sus-cted of forgeries and other fraudulent subtleties*'. —

when he come at the hall door, there was **hys mule**, *being trapp all in crimson velvet, wyth a saddle of the same, and guilte styrop*
(Ann. Ed. 1580 p. 917 Whal.)

Auch die Behausung des Friedensrichters, seine von Waff und Rüstungen strotzende „Halle“ wird bei Shakespeare wie Jo son u. A. erwähnt und geschildert. (Vgl. Drake, Shakespeare I, 7

'*The halls of the justice of peace*', *observes honest Aubr* '*were dreadful to behold. The screen was garnished with corslets a helmets, gaping with open mouths, with coats of mail, launces, pik brown bills, bucklers*'. (Aubrey's MS. Malcolm p. 226.)

Was aber die Kleidung und das Aeußere der *Lawyers* anl trifft, so tragen dieselben gern die den höheren Ständen gemei same pelzverbrämte Schaube (*furred gown*)[1]), ferner die *velvet caps* ebenso wie die Aerzte (*Physicians*). So sagt Iniquity (*The Devil an Ass* I, 1):

'*Or if thou hadst rather to the Strand down to fall,*
'Gainst ***the lawyers*** *come dabbled from Westminster Hall,*
And mark how they cling, with their clients together,
Like ivy to oak, so ***velvet*** *to* ***leather***'.

Auch die Gattin des Juristen ist an ihrem Anzuge als sol zu erkennen: '*Drest like a lawyer's wife*' (The Devil is an Ass I

Wie der *Lawyer* trägt auch der *Physician* die *square cap:* Arzt auch reitet ebenso wie der Jurist auf dem Maulthier ein welches gern mit der bis zur Erde hinabreichenden Decke behang ist *(footcloth):*

'*how should their surgeons build else*
Or ride on their footcloths?' (Massinger, The Bondman, II,
'*Thou shalt have a physician,*
The best that gold can fetch, upon his foot-cloth.[3])'
(Ben Jonson.

---

[1]) Vgl. *In a scrivener's furred gown.*

[2]) Und zwar ist der Deckel der Mütze, wie noch heutzutage in Engl bei den gelehrten Ständen viereckig, während die des Bürgers rund ist: *The cap is round, the scholar's square.* (Old Plays.

[3]) *Foot-cloth* ist überhaupt die beliebteste Pferde-Decke des Gentleman, Nares, Gl. s. v. *Foot-Cloth. A cloth protecting the feet;* i. e. *housings of cl which hung down on every side of a horse, and were used for state at some tin and affected merely as a mark of gentility at others* . . . Cf. 2 Hen. VI. IV,

Thou dost ride on a foot-cloth, dost thou not?
Say. *What of that?*
Cade. *Marry, thou oughtest not to let thy horse wear a cloa when honester men than thou go in their hose and doublets.*

Der Sozialdemokrat Cade also nimmt Anstoß daran, daß das Pferd des Vor

'*That is, a genteel physician, who rides on a foot-cloth, or with a foot-cloth thrown over his saddle. Yet, notwithstanding the parade of the mule and foot-cloth, the fee of the physician was miserably small*'. *Howell writes, in 1660:* '*Nor are the fees which belong to that profession, any thing considerable, where doctors of physic use to attend a patient, with their mules and foot-cloths, in a kind of state, yet they receive but two shillings for their fee, for all their gravity and pains*'. (Parly of Beasts, p. 73.) '*Hervey rode on horseback with a foot-cloath to visit his patients his man following on foot, as the fashion then was, which was very decent, now quite discontinued. The judges rode also with their foot-cloaths to Westminster-hall, which ended at the death of sir Rob. Hyde, lord chief justice. And the Earl of Shaftesbury would have revivedit, but several of the judges, being old and ill horsemen, would not agree to it*'.

(Aubrey, in Letters from Bodl. Libr. II, 386.)

'*If we had such horse-takers amongst us, and that surfet-swolne churles, who now ride on their foot-cloathes, might be constrayned to carrie their flesh budgets from place to place on foote, the price of velvet and cloath would fall with their bellies*'. (Nash, Pierce Penilesse 1592.)

Ein bemerkbares Kennzeichen des Arztes ist ferner seine Kopfbedeckung, seine *velvet-cap*. Dies belegt Nares, *Gloss. s. v. Velvet-cap: formerly the distinction of a physician.*

Theod. '*O monsieur, I have a singular care of your valetudo. It is requisite that the French phisitions be learned and carefull; your English velvet-cap is malignant and envious*'.

(Returne from Parnassus 1606.)

So tritt in Ben Jonson's *Alchemist* I, 1 der Alchemist Subtle auf (I, 1) in *his velvet cap and gown,* und Dapper fragt: *Is he a doctor? Face. Yes.* —

Ebenso trägt der Jurist *cap and gown* (cf. B. J. *Poetaster* I, 1).

Verspottet aber werden von der Bühne die durch König Jakob I neu geschaffenen „Ritter", *Knights,* und die käuflichen Titel derselben. Dies geschieht z. B. durch den Mund der Krämerfrau in Beaumont and Fletcher's *Knight of the Burning Pestle,* 1613, deren Lehrling Ralph auf dem Theater mitwirkt, Act I, 2:

Wife. '*. . . Our knights neglect their possessions well enough . . .*
Ralph. There are no such courteous and fair wellspoken knights in this age'.

Und bei Ben Jonson in *The New Inn* I, 1, nachdem das Lob der alten Zeit verkündet worden: früher habe ein Knabe als Page im

---

nehmen mit überflüssiger, den Boden berührender Bekleidung versehen einherschreite, während der Arme mit kurzer, ungenügender Kleidung, *doublet and hose,* ohne Mantel (*cloak*) sich behelfen müsse. Bereits Chaucer hat, nach anderer Richtung hin, denselben Punkt erörtert.

Hause des *Nobleman* gute Sitte und Kenntnisse sich erwerben können, sagt die Wirthin:

> *'Ay, that was when the nursery's self was noble,*
> *And only virtue made it, not the market,*
> *That titles were not vended[1]) at the drum,*
> *Or common out-cry; goodness gave the greatness,*
> *And greatness worship: every house became*
> *An academy of honour, and those parts —*
> *We see departed, in the practice now*
> *Quite from the institution.'*

Hierzu bemerkt Cunningham (zu Gifford) mit Recht: *'This is rather hard upon Jonson's old friend and patron, King James, the inventor of this degrading plan for raising money, or at least of something very like it. See the Calendars of the State Papers of his reign'*. Und wie hat Jonson ferner das Füllhorn der Schmeichelei vor seinem erhabenen Gebieter ausgeschüttet! Wir meinen in der Maske von den „Zigeunern".

Skizzieren wir zum Schluß in den Hauptzügen das Bild des Puritaners, wie es bei dramatischen Zeitgenossen Shakespeare's uns entgegentritt.

Der Grundgedanke des Puritanismus ist bekanntlich im Anschluß an das Paulinische Christenthum derjenige, daß der menschliche Geist und Alles, was er hervorbringt, sündhaft, in menschlichere Rede übersetzt, im besten Falle werthlos sei.

Wie soll bei so menschenfeindlicher Lehre Wissenschaft und Schule, Literatur und Kunst überhaupt noch athmen können?

Und doch war das Alles bitterer, blutiger Ernst: Wer direkt im Namen Gottes zu handeln glaubt — Wer mithin den Irrthum, der das eigentliche Lebenselement des Menschen ist, ausschließt, wird um so sicherer zur Bestie, als er ein Gottesmensch zu sein glaubt.

Der kulturfeindliche oder sog. fromme Grundgedanke des Pu-

---

[1]) Auch die Höhe des für den Ritter-Titel nöthigen Vermögens wird bei den Dramatikern aufgezeichnet: *'I will be knighted, for my state will bear it, ' tis sixteen hundred, boys'*. — Auch *shopkeepers and merchants* wurden zu Rittern gemacht:

> *'but since*
> *My master, to gain precedency for my mistress,*
> *Above some elder merchant's wives, was knighted,*
> *'Tis grown a little'.*

ritanerthums ist sehr unumwunden ausgesprochen bei John Lyly, *Euphues and his Ephoebus* (A. D. 1579):[1])

'*Euphues having ended his discourse and finished those precepts which he thought necessary for the instruction of youth, gave his minde to the continual studie of Philosophie, insomuch as he became publique Reader in the Universitie* ... (Folgt ein Selbstgespräch:)

'*Why Euphues, art thou so addicted to the studie of Heathen, that thou hast forgotten thy God in heaven?... Is Aristotle more deare to thee with his bookes, then Christ with his bloud? What comfort canst thou finde in Philosophy for thy guiltie conscience? What hope of the resurrection? What glad tidings of the Gospell? Consider with thy-selfe that thou art a gentleman, yea, and a Gentile; and if thou neglect thy calling, thou art worse than a Jewe* ....

'*Besides this, I my-selfe haue thought that in Diuinitie there could be no eloquence, which I might imitate; no pleasaunt inuention which I might follow, no delicate phrase that might delight me; but now I see that, in the sacred knowledge of Gods will, the onely eloquence, the true and perfect phrase, the testimonie of saluation doth abide; and seeing without this all learning is ignorance, al wisdome mere folly, all witte plaine bluntnes, al justice iniquitie, al eloquence barbarisme, al beautie deformitie — I will spend all the remainder of my life in studying the olde Testament, wherin is prefigured the comming of my Sauiour, and the new Testament, wherin my Christ doth suffer for my sinnes, and is crucified for my redemption; whose bitter agonyes should cast every good christian into a sheeuering ague to remember his anguish; whose sweating of water and bloud should cause euery devout and zealous Catholique to shedde teares of repentaunce, in remembraunce of his torments.*

'*Euphues hauing discoursed this with himselfe, did immediately abandon all light company* [wie Cromwell!] *all the disputations in schooles*[2]), *all Philo-*

[1]) Auch Richard Hooker (1554—1600), der berühmte Theologe, der, wie Thomas Morus, die Vernunft über die offenbarte Religion setzte, bekämpfte in der *Defence of Reason* Prinzip und Gebräuche der „Heiligen": '*But so it is, the name of the light of nature is made hateful with men; the star of reason and learning, and all other such like helpes, beginneth no otherwise to be thought of, than if it were an unlucky comet; or as if God had so accursed it, that it should never shine or give light in things concerning our duty any way towards him, but esteemed as that star in the revelation, called Wormwood, which, being fallen from heaven, maketh rivers and waters in which it falleth so bitter that men tasting them die thereof. A number there are who think they cannot admire as they ought the power and authority of the word of God, if in things divine they should attribute any force to man's reason; for which cause they never use reason so willingly as to disgrace reason*'. — Und ferner: *They which, under pretence of the law ceremonial abrogated, require the abrogation of instrumental music, approving nevertheless the use of vocal melody to remain, must show some reason wherefore the one should be thought a legal ceremony, and not the other.* —

[2]) Vgl. unsern Aufsatz über Schule und Bildung in Shakespeare's England Jahrb. XX 180 f.

sophie, and gaue himselfe to the touchstone of holinesse in diuinitie, accompting all other things as most vile and contemptible'. —

Wie entsetzliche Folgen in der allgemeinen Bildung des Engländers diese puritanische Raserei und Richtung hervorrief, hat Macaulay, *State of England in 1685*, angedeutet:

'Ladies highly born, highly bred, and naturally quick-witted, were unable to write a line in their mother tongue without solecisms and faults of spelling such as a charity girl would now be ashamed to commit . . .

One instance will suffice. Queen Mary had good natural abilities, had been educated by a bishop, was fond of history and poetry, and was regarded by very eminent men as a superior woman. There is, in the library at the Hague, a superb English Bible which was delivered to her when she was crowned in Westminster Abbey. In the title page are these words in her own hand, 'This book was given the King and I, at our crownation. Marie R.'

... At Cambridge it was not thought by any means necessary that a divine should be able to read the Gospels in the original.'

Den heftigsten und offensten Kampf gegen die Puritaner hat von der Bühne herab, wie zu erwarten, Ben Jonson geführt.

Bereits im Prolog zu *Every Man out of his Humour* v. J. 1599 gießt er die Schale seines Zornes über dieselben aus. „Ihre Haare seien kürzer geschnitten als ihre Augenbrauen, ihr Gewissen aber sei weiter als der Ozean."

'Religion in their garments, and their hair
Cut shorter than their eye-brows, when their conscience
Is vaster than the ocean'.

Das kurze Haar als Abzeichen des Puritaners wird von Ben Jonson ferner erwähnt in jenem Drama, welches seinen Kampf gegen die „Heiligen" in aufsteigender Linie fortsetzt, in *Bartholomew Fair* III:

Knocken. 'Sir, I will take your counsel, and cut my hair. Busy: long hair, it is an ensign of pride, a banner; and the world is full of those banners'.

Hervorzuheben ist in dieser Beziehung Ben Jonson's *Bartholomew Fair, Prologue to the King*, 1614:

'with these, the zealous noise
Of your land's faction, scandalised at toys,
As babies, hobby-horses, puppet-plays,
Whereof the petulant ways yourself have known,
And have been vex'd with long'.

Man sieht hieraus, daß Jonson das Gefährliche der puritanischen Bewegung keineswegs unterschätzte.[4])

---

[4]) Es kann daher nicht als richtig betrachtet werden, wenn Carlyle in seinem Werk über Cromwell I, 259 (ed. Tauchnitz) sagt: *Puritans were already spoken of in Shakespeare's time, though not yet dangerous.*

Im *Sad Shepherd* aber ist die aufsteigende Linie des Kampfes gegen die Puritaner bereits zur absteigenden, zur Resignation geworden: gegen Rabbi *Busy-Zeal-of-the-Land,* gegen den Puritaner-Führer ist der Kampf nicht mehr erfolgreich.

Die Volksbelustigungen des *Merry Old England* wurden von ihnen für heidnisch erklärt und auf Tod und Leben angegriffen:

'They call ours Pagan pastimes, that infect
Our blood with ease, our youth with all neglect;
Our tongues with wantonness, our thoughts with lust;
And what they censure ill, all others must.
Robin. *I do not know what their sharp sight may see,*
As 'twas, an happy age, when on the plains
The woodmen met the damsels, and the swains,
The neat-herds, ploughmen, and the pipers loud,
And each did dance, some to the kit or crowd,
Some to the bag-pipe; some the tabret mov'd,
And all did either love, or were belov'd.
... And all these deeds were seen without offence,
Or the least hazard of their innocence.'

Ein scharfer Ausfall gegen die „Heiligen“ findet sich ferner bei Ben Jonson in *The Silent Woman* II, 1:

Truewit. *'If (your wife be) precise (= a puritan), you must feast all the silenced brethren, once in three days; salute the sisters; entertain the whole family, or wood of them; and hear long-winded exercises, singings and catechisings, which you are not given to, and yet must give for; to please the zealous matron your wife, who for the holy cause, will cozen you over and above'.* —

Ferner über das Augenverdrehen der Puritaner:

'The jogging had made some crudities rise;
To help it he call'd for a puritan poacht,
That us'd to turn up the eggs of his eyes'.
(The Gipsies Metamorphosed 1623.)

In den Epigrammen LXXV:

On Lippe the Teacher.
'I cannot think there's that antipathy
'Twixt puritans and players, as some cry;
Though Lippe, at Paul's[1]*), ran from his text away,*
To inveigh 'gainst plays, what did he then but play?'

Ausführliche satirische Schilderungen der „Heiligen“ bietet auch das Drama *The City Match*[2]) (1639); dort wird z. B. auf die klei-

[1]) Es wurde im Freien am St. Paul's Kreuze gepredigt.
[2]) Verf. ist Mayne, in den Old Plays vol. XIII.

nen Halskrausen derselben im Gegensatz zu den großen Mühlste kragen der Zeit angespielt:

'O miracle!
Out of your little ruffe, Dorcas, and in the fashion,
Dost thou hope to be saved?'

(Bezieht sich auf die christliche Lehre von der Gnadenwa auf welche ja auch der trunkene Offizier auf der Wache Othello anspielt.) — Von dem Luxus, den Puritanerfrauen bes ders in gesticktem Weißzeug trieben, spricht dasselbe Stück:

Aur. *'Nay, sir, she is a Puritan at her needle too.*
Ban. *Indeed!*
Aur. *She works religious petticoats;*[1]) *for flowers*
She'll make church-histories. Her needle doth
So sanctify my cushionets: besides
My smock-sleeves have such holy embroideries
And are so learned, that I fear in time
All my apparel will be quoted by
Some pure instructor. Yesterday I went
To see a lady that has a parrot: my woman,
While I was in discourse, converted the fowl;
And now it can speak nought but Knox's works;
So there's a parrot lost'.

---

[1]) *It appears to have been the custom at this time to work religious and o stories in different parts of the dress then worn.* In Beaumont and Fletch *A Custom of the Country* II, 3 (Dyce's edit. IV, 422) *Rutilio* says —
Having a mistress, sure you should not be
Without a neat historical shirt'.

glische Komödianten in Köln (1592—1656).

Von

Albert Cohn.

Im Shakespeare-Jahrbuch XIX, S. 311 habe ich auf die Nach-
en hingewiesen, welche sich in den Kölner Rathsprotokollen
das Auftreten der Englischen Komödianten vorfinden. Das
gegebene Versprechen weiterer Mittheilungen will ich jetzt
sen.

Bisher war über das Erscheinen englischer Schauspielertruppen
öln nur das Wenige bekannt, was ich in '*Shakespeare in Ger-
y*' darüber beizubringen vermochte. Es mußte auffallen, daß
wanderlustigen, auf möglichst reiche Ausbeute bedachten Thes-
enossen an der volk- und handelsreichen Stadt, welche von
Zeit her so bedeutende Beziehungen zu England unterhielt,
bergezogen sein sollten — lag sie ihnen, die wohl ohne Aus-
ne über die Niederlande nach Deutschland zogen, doch so zu
n an der Schwelle.

In der That zeigt sich denn auch, daß Dem keineswegs so war;
nehr ergiebt sich, daß Köln in hervorragender Weise und fast
terbrochen durch mehr als 60 Jahre von den Englischen
ödianten scharf ins Auge gefaßt wurde — ja, wenn wir nur
Anzahl ihrer hier verzeichneten Besuche berücksichtigen wollten,
den wir in den Kölner Rathsprotokollen eine ergiebigere Quelle
die Geschichte der Englischen Komödianten in Deutschland
zen, als in irgend welchen anderen Stadtakten, soweit solche
jetzt veröffentlicht sind. So schätzbar aber die hier gewährte
beute auch ist, so vielfache Bereicherung unsere Kenntniß der

Wirksamkeit, und insbesondere der Reiserouten der englischen Wandertruppen hier auch erfährt, in einem Hauptpunkt läßt die neue Quelle uns fast vollständig im Stich: sie schweigt, mit wenigen Ausnahmen aus späterer Zeit, über die von den Komödianten in Köln aufgeführten Stücke. An einer Stelle, 22. December 1613, wird zwar Akt genommen von der in der Sitzung stattgehabten Verlesung des Verzeichnisses „der Comoedien, welche die Englischen allhie spielen wollten“; jedoch das so erwünschte Verzeichniß selbst wurde nicht aufgefunden.

Die Hoffnung aber, Dieses und noch Weiteres über unsern Gegenstand aus derselben Quelle doch noch an's Licht treten zu sehen, darf nicht gänzlich aufgegeben werden. Dafür spricht der Umstand, daß einzelne Eintragungen in die Protokolle — man wird sie leicht herausfinden — auf frühere Eintragungen zurückdeuten, welche hier fehlen. Dafür spricht auch die, in vieler Beziehung mangelhafte, den heutigen Anforderungen nicht entsprechende Methode der gegenwärtigen Veröffentlichung, für die ich um Nachsicht plädieren muß.

Im November 1877 erschien im „Stadt-Anzeiger der Kölnischen Zeitung“ (ein außerhalb Köln's fast unbekanntes Lokalblatt), eine Reihe von Artikeln: '*Englische Schauspieler in Köln*' von Dr. L. Ennen, damals Stadtarchivar, jetzt verstorben. Sie enthielten viele Citate aus den Rathsprotokollen, leider aber nicht im Wortlaut, sondern in heutiges Deutsch übersetzt. Ich erbat von Herrn Ennen wortgetreue Abschriften, die mir freundlichst zugesagt wurden, erhielt aber in solchen Abschriften nur den kleineren Theil jener Citate: „diejenigen“, schrieb Herr Ennen, „welche mein Schreiber hat auffinden können. In dem Aufsatz des Kölner Stadtanzeigers scheinen verschiedene Druckfehler oder verkehrte Citate enthalten zu sein; darum konnten nicht alle von Ihnen aufgegebenen Citate kopiert werden. Wenn mir nachträglich noch das Eine oder Andere vorkömmt, werde ich es notieren und Ihnen mittheilen.“ Man wird zugeben, eine sonderbare Art der Veröffentlichung von Archivalien seitens eines Stadtarchivars! Ich versuchte natürlich, Herrn Ennen zu gründlicheren Nachsuchungen zu veranlassen, erhielt aber Nichts, was ich nicht schon hatte, und mußte mich begnügen.

Später stellte mir Herr Joh. Jac. Merlo (siehe Shakespeare-Jahrbuch XIX, S. 313) aus seiner umfangreichen Sammlung wortgetreuer, von ihm selbst nach den Originalen kopierter Auszüge aus

den Kölner Stadtakten diejenigen zur Verfügung, welche die Englischen Komödianten betreffen. Diese gewährten einen bedeutenden Zuwachs von Eintragungen in die Rathsprotokolle, welche Herr Ennen übersehen hatte. Wurde damit zwar das Mißtrauen, welches mir des Letzteren Methode eingeflößt hatte, bestätigt, so gewann ich anderseits auf diesem Wege doch die beruhigende Ueberzeugung, daß das angestiftete Unheil geringer war, als ich hatte annehmen müssen. Diejenigen Protokolle nämlich, welche bei beiden Gewährsmännern vorkamen, stimmten in den Daten und dem Inhalt nach genau überein, nur daß sie bei Herrn Ennen in unserm heutigen Deutsch, bei Herrn Merlo in der ursprünglichen Fassung vorlagen.

Es werden also die folgenden Mittheilungen vielleicht dereinst noch Erweiterungen, hie und da vielleicht auch Berichtigungen erfahren, trotzdem wollte ich mit der Veröffentlichung des jetzt vorhandenen Materials nicht länger zögern; denn auch so wie es vorliegt, wird es einen neuen Einblick in das Thun und Treiben der Englischen Komödianten, die wir ja als die Vorläufer der berufsmäßigen Bühnenkünstler in Deutschland zu betrachten haben, darbieten.

Diejenigen Sitzungsprotokolle, welche ich genöthigt bin, in Herrn Ennen's Umschrift zu geben, habe ich durch ein Sternchen gekennzeichnet.

1592. 2. November. — Alß die Englische Spielleutt nach verlauffener Zeit, Inen lenger Zeit zu spielen begert, ist Inen abzuschlagen.

Das Jahr 1592 gehört zu den frühesten Daten in der Geschichte der Englischen Komödianten in Deutschland; das früheste ist das Jahr 1586, in welches das Auftreten jener englischen Schauspieler in Dresden und Berlin fällt, die der Earl of Leicester 1585 nach Kopenhagen an den Hof König Friedrich's II. dirigiert hatte[1]).

[1]) A. Cohn, Shakespeare in Germany, p. XXIII ff. — Auf diese so bedeutsame, bisher aber wenig gewürdigte Erscheinung wollen wir an dieser Stelle wiederholt hinweisen. Wir begegnen hier u. A. den Schauspielern Thomas Pope und George Bryan, die wir bald darauf am Blackfriars-Theater in London im Verein mit Shakespeare wiederfinden; und da auch die Burbages, die so nahe Beziehungen zu Shakespeare hatten, der Truppe des Earl of Leicester angehörten, kann sehr wohl auch Shakespeare selbst mit jener dänischen Expedition einen Zusammenhang gehabt haben. Die deutsche Quelle, aus der allein wir bis jetzt von dem Ereigniß wissen, giebt darüber keinen Aufschluß, vielleicht aber erhielten wir ihn, wenn sich in Kopenhagen eine kundige Hand fände, die es unternähme, auf unsere Andeutung hin die Hofakten aus der Regierungszeit

Mit welcher Truppe wir es im obigen Protokoll zu thun haben, konnte mit Bestimmtheit nicht ermittelt werden. Wir dürfen annehmen, daß dieselbe im Oktober 1592 in Köln aufgetreten ist; denn wir haben hier nur die Ablehnung einer Verlängerung der früheren vom Rath ertheilten Erlaubniß. Es läßt sich jedoch mit einiger Sicherheit behaupten, daß die Kölner Schauspieler der Truppe angehört haben werden, welche im Februar 1591 unter Führung von Robert Browne, John Breadstreet, Thomas Sackville und Richard Jones aus England über Holland nach Deutschland gekommen war[1]) und welche in der Herbstmesse 1592 in Frankfurt a. M. spielte. Dort soll sie '*Gammer Gurton's Needle*' sowie Marlowe'sche Dramen aufgeführt haben[2]). Ueber die Bewegungen der Truppe vom Frühjahr 1591 bis Herbst 1592 fehlen uns bis jetzt leider alle Nachrichten. Sie taucht zuerst wieder im August 1593 in Nürnberg auf, wo „Roberto Gruen vnd seinen gesellen, Engellendern" am 20. August vom Rath eine „vrkundt" ertheilt wird, „jnmassen die statt Frankfurth jhnen auch eine geben." Die hier erwähnte Frankfurter Urkunde kann sich nur auf den Aufenthalt daselbst im Jahre 1592 beziehen; in Nürnberg aber wird als Führer Robert Green statt Robert Browne genannt. Herr Karl Trautmann[3]) nimmt an, daß der Letztere gemeint sei, was zwar nicht unmöglich, doch könnten wir es auch mit John Green zu thun haben, welcher urkundlich zwar zuerst 1606 vorkommt, der trotzdem aber der Browne'schen Truppe, die 1591 von England kam, von Anfang an angehört haben kann. Unser urkundliches Material ist eben noch sehr lückenhaft. John Green mag speziell für den Besuch Nürnberg's zum Führer erkoren worden sein, während Browne in Frankfurt an der Spitze der Truppe blieb; denn unter seiner Führung erscheint sie daselbst wieder im Herbst 1593[4]). Ohnehin scheint eine Verwechselung der Vornamen im

---

Friedrichs II., sofern sie noch vorhanden, zu durchforschen. Friedrich II. starb 1588. Schwerlich werden die Engländer noch später am dänischen Hofe verweilt haben; es wären also die Jahre 1585—1588 in erster Linie in Betracht zu ziehen.

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. XXVIII ff.

[2]) E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., p. 21.

[3]) Englische Komödianten in Nürnberg. Archiv für Litteraturgeschichte, Band XIV, p. 115. — Eine neue, sehr verdienstliche Arbeit Trautmann's, dem wir schon so bedeutende Aufschlüsse über das Auftreten der E. K. in Schwaben und Bayern verdanken.

[4]) E. Mentzel, a. a. O., p. 21.

Nürnberger Protokoll weniger auffallend als eine solche der Familiennamen.

Eine neue Truppe Englischer Komödianten, von welcher bisher Nichts bekannt war, treffen wir in Nürnberg im April und Mai 1594 an[1]). Sie erscheint unter Führung von „Peter de Prun von Brüssel" und taucht dann wieder in Ulm unter der Bezeichnung „Niederländische Comoedianten" im August desselben Jahres auf[2]). Man wird mit Sicherheit annehmen können, daß beide Truppen identisch, wenn auch das Ulmer Rathsprotokoll keine nähere Angabe enthält. Unter „Niederländische Comoedianten" haben wir natürlich nicht Niederländer, sondern in der That Englische Komödianten zu verstehn, die auch anderswo so bezeichnet werden, weil sie eben stets über Holland nach Deutschland kamen; zum Ueberfluß bezeichnet hier das eine der Nürnberger Protokolle eben diese Gesellschaft als „Englische Spielleute".

Aus dem Jahre 1595 wissen wir nur, daß die Komödianten des Landgrafen Moritz von Hessen sich auf Reisen begaben und, wie es scheint, in Prag zu spielen beabsichtigten[3]). Im April und Mai 1596 besuchten Thomas Sackville und Genossen Nürnberg[4]), wo im Juli desselben Jahres die eben erwähnte, schon 1595 von Cassel aus auf Reisen gegangene Truppe des Landgrafen Moritz spielte[5]); dann wird im August 1596 im Augsburger Stadtarchive eine nicht benannte Truppe erwähnt[6]), entweder also die hessische, oder die des Thomas Sackville, welche letztere im Mai 1597 am Hofe Herzogs Friedrich I. von Württemberg in Stuttgart sieben Tage lang Vorstellungen giebt[7]) und dann noch in demselben Monat in Nürnberg[8]), im Juni 1597 in Augsburg[9]) erscheint, und auf welche sich wohl auch die Notiz ohne Namen und ohne näheres Datum bezieht, welche 1597 in den Rechnungen der Münchener Hofkammer vorkommt[10]). In der Herbstmesse desselben Jahres endlich

---

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 116.
[2]) Derselbe, a. a. O., Band XIII, p. 316.
[3]) A. Cohn, a. a. O., p. LVIII.
[4]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 117.
[5]) Ebenda, p. 117.
[6]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XII, p. 320.
[7]) A. Cohn, a. a. O., p. CXXXVIII.
[8]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 118.
[9]) Derselbe, a. a. O., Band XII, p. 320.
[10]) Derselbe, a. a. O., Band XII, p. 319.

spielt dieselbe Truppe wieder in Frankfurt[1]) und von hier au begiebt sie sich nochmals nach Nürnberg[2]). Bald darauf tra Thomas Sackville für wenigstens 20 Jahre in die Dienste de Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

„Kurz vor dem Schluß des Jahrhunderts" soll Robert Brown die Erlaubniß nachgesucht, wegen der „schlechten Zeiten" abe nicht erhalten haben, außer der Meßzeit in Frankfurt agieren z dürfen.

1598. 23. Januar. — Englisch Schauspill. Einem Englischen ist vergunt etliche Zwerg dissen fastelabent vber, publice in Schene [Scene?] sehen laissen. Aber bey vorsteinden fasten soll ehr dem Zonen stallen [das Zeig einstellen], oder neuwe erlaubniss begeren.

Dieser Zwergenführer gehört eigentlich nicht in die Gese schaft unserer Schauspieler und wir führen das Protokoll hier n wegen der Bezeichnung „Englisch Schauspill" an, als eine mer würdige Illustration der Bedeutung, die man diesem Ausdruck 16. Jahrhundert beilegte.

1600. 10. April. — Zwelff Engellender Comedianten und Musicis ist v gunt Ire Comedie zu spiellen, glichwoll dieselbe so nit ergerlich seyn, sol boven [über] 4 albus von Jederer personen nit nemen.

1600. 17. April. — Den Englischen Comedianten ist vergunt, noch acht 1 Ihr spill zv continueren.

In der Ostermesse 1600 spielten die „Hessischen Comoediante in Frankfurt a. M., vertreten durch „Georg Webster, Joha Hüll und Reichard Machin"[3]). Unmittelbar darauf finden v dieselbe Truppe in Nürnberg wieder, wo sie am 12. April Spi erlaubniß für 14 Tage erhält[4]); auf sie also kann das Kölner P tokoll sich nicht beziehen, oder man müßte annehmen, daß au sie sich getheilt habe, was auch durchaus nicht unwahrscheinli Weiter kommen im Jahre 1600 Englische Komödianten vor: 27. u 28. Februar in Memmingen[5]); Oktober (ohne Datum) in Dresden 13. Oktober in München[6]); 15. Oktober in Ulm[7]). Sowenig wie Kölner Sitzungsprotokolle ermöglichen die Quellen der hier an führten Daten eine Bestimmung der in Betracht kommenden Trupp

---

[1]) E. Mentzel, a. a. O., p. 26.
[2]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 119.
[3]) E. Mentzel, a. a. O., p. 43.
[4]) Karl Trautmann, a. a. O. Band XIV, p. 119.
[5]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXVI.
[6]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XII, p. 319.
[7]) Ebenda, Band XIII, p. 317.

In der Ostermesse 1601 spielten in Frankfurt sogar drei verschiedene Truppen Englischer Komödianten: erstens jene hessische, dann eine andere unter Robert Browne, Robert Kingman und Robert Ledbetter und eine dritte, nicht bestimmbare[1]). Kurz vorher, im März, suchen ebenfalls nicht näher bezeichnete Englische Komödianten in Nürnberg Spielerlaubniß nach, die ihnen aber nicht ertheilt wird[2]). Auf diese folgt im Juni desselben Jahres Dresden[3]) mit einer unbenannten Truppe und in der Herbstmesse wiederum Frankfurt mit den hessischen Komödianten. Die chronologische Folge führt nun wieder auf Köln:

1602. 19. April. — Comedianten. Etlichen Englischen Comedianten ist vergunnt eyn 14 tag Ire kurtzweill vor eyne ziembliche verehrungk zu vben.

Nicht näher benannte Englische Komödianten bitten am 4. März 1602 in Frankfurt um Spielerlaubniß. Dieselben erbieten sich jedoch abzuziehen „wenn die von Cassel anhero kommen sollten"[4]). Eine aus 15 Personen bestehende Truppe spielt in Nürnberg vom 5. bis 13. April und dieselbe oder eine andere ebenda acht Tage im Juni[5]). Es folgt Ulm im Mai, Juni und November desselben Jahres und in Augsburg suchen vom 18.—22. Juni 1602 „Fabian Penton et consorten" Vorstellungen zu veranstalten. Im Herbst erscheint wieder Robert Browne mit seiner Truppe in Frankfurt a. M., am 5. Dezember 1602 wird „Rueprecht Braunen [Robert Browne] et consorten" gestattet ihre Komödien in Augsburg zu spielen[6]), und am 7. Dezember endlich wird sein Begehren in Nürnberg spielen zu dürfen abgelehnt[5]).

Das Jahr 1603 eröffnet wieder der rührige Robert Browne in Nürnberg, wo er am 15. Februar für acht Tage Spielerlaubniß erhält; im Frühjahr erscheint er wieder in Frankfurt a. M., wo zu gleicher Zeit auch die hessischen Komödianten eintreffen. Im Verein mit Robert Browne treten diesmal zwei neue Mitglieder auf: Thomas Blackrende und Johannes Fheer [Theer, siehe unten]. Die vier folgenden Kölner Sitzungsprotokolle werden sich vermuthlich auf die eine der beiden Frankfurter Truppen beziehen,

---

[1]) E. Mentzel, a. a. O., p. 45.
[2]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 120.
[3]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXVI.
[4]) E. Mentzel, a. a. O., p. 49.
[5]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 121.
[6]) Ders., a. a. O., Band XIII, p. 317—18.

vielleicht auch auf beide, denn warum sollte die einmal eröffnete Konkurrenz nicht auch auf Köln ausgedehnt worden sein?

1603. 16. Mai. — Den Englischen Comedianten ist vergunt, vor ir zimblichs die Comedien, dar nichts schanduloiß innen ist, zu spiellen.

1603. 30. Mai. — Comedianten. Dweill die Englische Comoedianten eyn vbermessiges nemen, vnd nichts duigliches spillen, soll Innen verbotten werden fortmehr zu spillen.

1603. 25. Juni. — Den Englischen Comoedianten sein acht tag vergunt Ire Comoedias zu spillen, glichwoll von eyner personen mher nit dan 2 albus zu nemen, vnd da sei mher nemen, sollen sei derwegen zu reden gestelt vnd zu abdracht vermogt werden.

1603. 2. Juli. — Vff suppliceren der Comedianten Engellenderen seie Innen vergunt noch 8 tag zu spillen, saluo das sei mher nit van Jemandt empfangen dan 3 albus dem eynen wie dem anderen.

In der Nürnberger Rathssitzung vom 15. Februar 1603 wird Robert Browne ein achttägiges Spielen zugestanden[1]). Im September 1603 führten englische Schauspieler am Stuttgarter Hofe die „Susanna" auf. Dieselben begleiteten die Gesandtschaft Lord Spenser's und Sir William Dethick's, welche dem Herzog Friedrich die Insignien des Garterordens überbrachte[2]). In Frankfurt erschien zur Herbstmesse eine neue Truppe und zwar unter Führung von Thomas Blackrende und Johannes Fheer, welche im Frühjahr desselben Jahres noch Mitglieder der Browne'schen Truppe gewesen waren (s. oben). Sie gab „Comoedien und Tragoedien zusampt mit einer herrlichen und lieblichen Musica"[3]). — Im November 1603 spielten Englische Komödianten in Ulm, wahrscheinlich die letzt genannte Truppe, denn vom 16.—23. Dezember desselben Jahres bemühten sich „Johannes Theer et consorten, Englische comoedianten" in Augsburg vergeblich um Spielvergünstigung, und am 23. Dezember wurde in Ulm „denn Engellendern" (vermuthlich wieder Joh. Theer und Consorten) ihr Begehren abgeschlagen[4]).

Das folgende Jahr figuriert in den mir mitgetheilten Kölner Auszügen nur mit einer dürftigen Notiz:

1604. 23. Juli. — Englische Comödianten in Köln.

Im Februar 1604 berührte Herzog Friedrich von Württemberg Nürnberg auf seiner Reise nach Dresden und wirkte für eine Kompagnie Englischer Komödianten, „die sich zu Onoltzbach [Ansbach]

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 122.
[2]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXVII.
[3]) E. Mentzel, a. a. O., p. 50—1.
[4]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 318—9.

aufhalten“, beim Nürnberger Rath die Erlaubniß aus, „ettliche comedien alhie zu agirn“ [1]).

Frankfurt bewahrt seine alte Anziehungskraft, denn beide Messen werden wieder von den Engländern besucht; diesmal erscheinen dort die „Brandenburgischen Comoedianten“, nämlich Richard Machin mit seiner Truppe, der aus den hessischen Diensten in die des Markgrafen Christian von Brandenburg, Administrators von Magdeburg, getreten war. In der Herbstmesse erscheint neben ihnen aber auch wieder Robert Browne [2]). — Am 5. Januar 1604 wurde in Nördlingen einer Gesellschaft „so sich für Engelender angebenn vnnd biss jnn 14 personen gewesen, welche commedien zuhalten begert“ die Spielerlaubniß verweigert [3]), und am 20. Januar erscheint daselbst eine andere Gesellschaft, mit einem Repertoire deutscher Stücke, worunter eines „vonn Romeo vnndt Julitha“ [4]). — Im Jahre 1604 taucht auch John Spencer mit seiner Truppe in kurbrandenburgischen Diensten auf [5]).

1605. 29. April. — Dentzer. Wilhelm Alexander Blanke Schoto ist vergunt veir tag mit vorgehenden schal eyner trommeten seine gelerte künst vor eyn zimbliches beschauwen zu laissen.

Auch dieses Protokoll gehört eigentlich nicht hieher, doch mag der Name des schottischen Tänzers immerhin hier einen Platz finden, für den Fall, daß er anderweitig geschichtlich zu verwerthen wäre.

1605. 14. October. — Uff Fürbitt des Graven von Hohenzollern, Choirbischoffs des hohen Doimstiffts ist den Englischeu Commedianten vergunt noch acht tag Ihre Commedias und schauspiell zu üben.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dies die Truppe Richard Machin's, der wir wieder auf den Frankfurter Oster- und Herbstmessen begegnen; mit ihm nennt sich diesmal dort Rudolphus Riobe [Ralph Reeve? s. unten] [6]). In Ulm wird den Englischen Komödianten am 27. Mai und 10. Juni die erbetene Erlaubniß zum Spielen abgeschlagen; dagegen heißt es in den Stadtkammerrechnungen von Nördlingen, 10. Mai 1605: „Etlichen Engelenndern,

---

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 122—3.
[2]) E. Mentzel, a. a. O., p. 52.
[3]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 71.
[4]) Ebenda, Band XI, p. 625.
[5]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXVIII ff.
[6]) E. Mentzel, a. a. O., p. 52.

dern bis jnn 16 personen, so ainem E. Rath ein comedia aus dem proheten Jona etc. zu ehrn gehalten, entegen verehrt 16 fl."[1]) — Im September und Oktober dieses Jahres spielt die Truppe John Spencer's in Elbing[2]).

Für das Jahr 1606 schweigen die Kölner Rathsprotokolle gänzlich, und doch ist nicht anzunehmen, daß die Wechselbeziehungen zwischen Frankfurt und Köln, wie sie bisher deutlich erkennbar waren, aufgehört haben sollten. In der Frankfurter Herbstmesse dieses Jahres agieren wieder die hessischen Komödianten, jetzt unter Führung von Rob. Browne und John Green, nachdem sie im August in Ulm gespielt hatten. Unterm 17. Februar 1606 wird einer Kompagnie Englischer Komödianten die Spielerlaubniß verweigert[3]). Am 15. August wird ihnen das fernere Spielen in Ulm untersagt und am 26. erscheinen sie in Frankfurt mit einer Eingabe an den Rath[4]). Von Frankfurt begeben sie sich nach Nürnberg, wo der Rath in seiner Sitzung vom 18. August „auf herrn Moritzen, landgrauen zu Hessen, furpitt vnd intercessionsschreiben" ihnen die Erlaubniß ertheilt, „das sie nach der Franckfurter mess sechs oder acht tag alhie spielen vnd jhre music hören lassen mögen"[5]). John Spencer und seine Leute finden wir im März dieses Jahres in Rostock[6]).

***1607.** 14. Februar. — Etlichen Englischen Comoedianten wurde auf ihr Suppliciren erlaubt, ihre Comedias, dafern sie nicht unhoblich oder schandulois, zu spielen, mit dem Bescheidt, dass sie von den Personen so kein Gesteiger gebrauchen mehr nicht als 2 albus nehmen sollen, von andern aber 3 albus erfordern und nehmen mögen. (Siehe unten 1610. 14. Februar).

Für das Jahr 1607 ist dies das früheste Datum in der Geschichte der Englischen Komödianten und mit den Bewegungen irgend einer der bekannten Truppen läßt es sich nicht in Einklang bringen; daher müssen wir annehmen, daß es sich hier um eine neue Truppe handelt. Daß die hessische Truppe den Winter über in Kassel spielte, geht aus einem Schriftstück vom 1. März 1607 hervor; an diesem Tage wurde sie daselbst verabschiedet[7]), am

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 71.
[2]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXVIII ff.
[3]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 123.
[4]) Joh. Meißner, Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich, p. 68.
[5]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 123—4.
[6]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXI.
[7]) Shakespeare-Jahrbuch XIV, p. 360.

17. März finden wir sie mit einer Eingabe an den Rath in Frankfurt a. M.[1]), und vermuthlich beziehen sich auf sie auch die Ulmer, Nördlinger und Münchener Sitzungsprotokolle vom 27. Mai, 7. Juni und 18. Juli[2]). Im November 1607 treffen wir sie in Graz[3]). Die Brandenburger Truppe befand sich im Juli dieses Jahres wieder in Elbing[4]). In den Niederlanden traten vielfach Englische Komödianten in den Jahren 1606 und 1607 auf, leicht möglich also, daß eine Truppe von dort herüberkam, ihr Glück in Köln zu versuchen.

Im Jahre 1608 scheint sich nur ein englischer Bärenführer in Köln gezeigt zu haben, obgleich die beiden Messen in Frankfurt wieder von den hessischen Komödianten besucht wurden, diesmal unter Führung von „Rudolphus Riveus“ [Ralph Reeve]: vermuthlich der „Riobe“ von 1605[5]). In diesem Jahr erscheint in Frankfurt auch zuerst Robert Archer, der 1614 in brandenburgische Dienste trat. In das Jahr 1608 fällt dann auch das bedeutsame Spiel unserer Freunde in Graz vom 6.—20. Februar, wobei der Kaufmann von Venedig zur Aufführung gelangte.[6]) In Nürnberg waren im Jahre 1608 nur englische Musikanten, wie aus einem Sitzungsprotokoll vom 1. Juli ersichtlich[7]).

1608. 7. Januar. — Englischer Comediant zugelassen. Ist einem Englischen Man der mit Beeren, Englischen Docken vnnd sonsten allerhand kurtzweil erzeigen kan zugelassen solches jn dieser Stat zu gebrauchen. Mit dem Bescheidt das er die spectatores nicht vbernehmen, vnnd seine thier allso einhalten solle, das niemand von denselben beschedigt werde.

Im Jahre 1609 scheint der Kölner Rath für die Schauspieler nicht günstig gestimmt gewesen zu sein. Im Februar und März werden ihnen nur wenige Tage bewilligt und im April werden sie unsanft aus der Stadt gewiesen, die sie dann auch bis Februar 1610 gänzlich meiden.

1609. 27. Februar. — Englische Comedianten haben Erlaubnuss erhalten einen tag oder drey Ire Comedias zu agiren, doch das sie keine vngereimbte oder ärgerliche sachen bereiten.

---

[1]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 71.
[2]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 320—1 und Band XII, p. 319.
[3]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 74.
[4]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXII.
[5]) E. Mentzel, a. a. O., p. 54.
[6]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 76.
[7]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 124.

1609. 2. März. — Englische Comödianten haben noch Zeit erhalten, biß auff negsten Sontag inclusive Ire Comedias zu spielen, sollen aber darnacher auffhoren und ferner nicht anhalten.

1609. 3. April. — Englische Fechtmeister haben vmb zulassung einer Fechtschul angehalten, welches Inen abgeschlagen.

1609. 10. April. — Etlich Englischen Comedianten die vmb Zulassung gebettenn, Ist Ir begeren abgeschlagen mit dem angang das sie sich nach dem nechsten Montag auss der Stadt begeben sollen.

Es scheint sich hier um zwei verschiedene Truppen zu handeln, von den Fechtmeistern natürlich abgesehen. Das letzte Datum wird man auf die hessische Truppe beziehen können, welche Ostern und Herbst wieder in Frankfurt spielte[1]). Dieselbe zeigt sich auch wieder in Nürnberg, laut Sitzungsprotokollen vom 8. und 19. Juli[2]). Aus dem Jahre 1609 haben wir ferner Kenntniß vom Auftreten Englischer Komödianten in Dresden (ohne Datum)[3]); in Ulm, 19. Mai (Erlaubniß verweigert), 8. August, 11. August (ferneres Agiren abgeschlagen); in Nördlingen, 9. Juni; und München, August[4]).

Die Kölner Sitzungsprotokolle von 1610 enthalten nur aus den Monaten Februar, April und Mai unsern Gegenstand angehende Vermerke:

*1610. 14. Februar. — (Gleichlautend mit dem Bescheide vom 14. Februar 1607. Ich vermuthe eine Verwechselung der beiden Protokolle seitens des Herrn Ennen; das eine oder das andere könnte daher apocryph sein).

1610. 21. April. — Etlichen Englischen Comedianten ist vergunt und zugelaßen Zeit werender Freyheit ihre comedias und Music alhie gepurlicher Weiß zu gebrauchen.

1610. 3. Mai. — Barthelen Scheiff und Simon Waßerberg ist bevohlen, die Englische Comedianten nunmehr hin zu weisen.

1610. 7. Mai. — Den Englischen Musicanten ist zugelassen worden, negst kunfftigen Sontagh ohne rhueren der Trommen zu spielen und zu musicieren.

Außer diesen Kölner Nachrichten haben wir dann noch für das Jahr 1610 solche aus Frankfurt, Ostermesse (wahrscheinlich die hessischen Komödianten) und Herbstmesse (Rob. Archer u. Gen.); Dresden, 6. und 10. Juni[5]); Nürnberg, 2. November (abgeschlagen)[6]); Ulm, 28. November (Gesuch abgeschlagen, „weil ytzt die zeit dar-

---

1) E. Mentzel, a. a. O., p. 54.

2) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 125.

3) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXIII.

4) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 71 u. 321, Band XII, p. 320.

5) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXIII.

6) Karl Trautmann, a. a. O., p. 125.

nach nit beschaffen")[1]) und vielleicht Prag (die hessische Truppe), April — September[2]).

Das Jahr 1611 ist im Kölner Protokoll nur durch eine einzige Eintragung vertreten:

1611. 19. Januar. — Englischen Comedianten ist diese Vassnachtszeit alhie zu spielen erlaubt mit dem beding, das sie keine scandalose sachen darin mischen sollen.

Hier werden wir es mit der Truppe zu thun haben, welche, aus den Niederlanden kommend, Ostern 1611 in Frankfurt spielte. Laut Bürgermeisterbeschluß vom 7. März 1611 hatte sie ein (nicht mehr vorhandenes) Empfehlungsschreiben des Prinzen Moritz von Oranien präsentiert.[3]) Auch die Frankfurter Herbstmesse ist wieder vertreten, doch läßt sich aus der vorliegenden Notiz die Truppe nicht bestimmen. In diesem Jahre begleiteten die brandenburgischen Komödianten den Kurfürsten zu den Investiturfeierlichkeiten nach Königsberg i. P., wo sie im November Vorstellungen gaben. In Halle wurde von einer nicht genannten Truppe der Kaufmann von Venedig aufgeführt[4]).

Für das folgende Jahr fließen die Kölner Quellen wieder reichlicher:

*1612. 12. Januar. — Der Rath schlägt den Englischen Comoedianten fernere Prorogation erhaltener Zeit ab und befiehlt ihnen auch hienfüro nicht länger als 3 Tage in der Stadt zu bleiben.

Für die vorausgegangene Bewilligung fehlt das Protokoll.

*1612. 27. April. — Etliche Englische Comedianten, die sich angeben, seint abgewiesen und sollen durch die Herren Stimmeister erinnert werden, sich außer der Stat zu begeben (wie dann bekannt sei, daß die von Frankfurt bei jetziger Messe wegen des Absterbens Kais. Majestät kein Spiel oder Trommelschlag sollen zugelassen haben).

Dies stimmt überein mit dem Frankfurter Protokoll, wonach Ostern 1612 keine Schauspieler zugelassen wurden.

*1612. 20. November. — Englischen Comoedianten wird gestattet, bis an den Advent zu agiren.

1612. 30. November. — Musicanten Comedianten. Burchart Bierdt Englischer Musicant hatt bewilligung erhalten das er seine Musica vnnd Kunst alhie vmb ein leidlichs exhibiren moge.

---

1) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 322.
2) Joh. Meißner, a. a. O., p. 46.
3) Derselbe, a. a. O., p. 35.
4) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXIV ff. LXXXIX ff.

In diesem Burchart Bierdt haben wir wahrscheinlich jenen „Rupert Persten“ [Pierst?] zu erkennen, der in dem „Bestallungsdekret“ vorkommt, welches Herzog Christian zu Sachsen 1586 den von Dänemark gekommenen Komödianten ausstellte und welches diese in Berlin überreichten. Damit stimmt auch die Bezeichnung „Englischer Musicant“, denn dort ist von „Geygern und Instrumentisten“ die Rede. Robert Pierst, dies ist vermuthlich sein eigentlicher Name, taucht hier wieder zum ersten Mal seit 1586 auf, also nach 26 Jahren. Ob er diese Zeit über in Deutschland geblieben, oder ob er nach England zurückgekehrt war, vermögen wir nicht zu bestimmen.

*1612. 24. December. — Die Englischen Comoedianten, denen vor dem Fest das Spielen interdicirt, erhalten die Erlaubniß, wiederum 14 Tage lang zu spielen, sollen aber vor Neujahr nicht anfangen. — Gleich darauf wurde etlichen E. C. oder Musicanten 14 Tage lang zu spielen erlaubt, sollen aber sich des Trommelschlages mäßig gebrauchen und mit der Trommel auf dem Heumarkt nicht stehen.

Im Jahre 1612 spielten die hessischen Komödianten in Frankfurt, Ansbach und Nürnberg. In Frankfurt erscheinen sie in der Herbstmesse; dann begleiten sie ihren Landgrafen Moritz nach Ansbach zur Hochzeit des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg, welche daselbst im Oktober gefeiert wurde; und von hier aus begeben sie sich nach Nürnberg, wo sie vom 20. bis 23. Oktober spielen[1]).

Fast ein Jahr lang scheint Köln von den Englischen Komödianten nicht aufgesucht worden zu sein, denn erst im Dezember 1613 kommen solche in den Rathsprotokollen wieder vor:

*1613. 19. December. — Nachdem sich etliche Englische Comoedianten m einem kaiserl. Patent angegeben, ist ihnen allhier nach dem Christfeste 14 Ta zu spielen erlaubt, wofern sie keine ärgerliche Sachen treiben und mit ein Geringen zufrieden sein wollen.

*1613. 22. December. — Das Verzeichniß der Comoedien, welche die E lischen allhier spielen wollten, ist zum Theil verlesen und wegen allerhand convenienzen ihnen das Spielen gänzlich abgeschlagen worden.

*1613. 26. December. — John Spensel [Spencer], Englischen Comoedi und Compagnie sind auf ihr abermaliges Suppliziren 14 Tage zu spielen er worden; sie sollten aber nichts Aergerliches anrichten, in der Wahlengasse bei St. Martins-Pfarrkirche keine Trommel rühren und nur 2 albus nehme

Diese drei Protokolle beziehen sich unzweifelhaft auf di John Spencer geführte Truppe. Derselbe war im April 161 den brandenburgischen Diensten mit einem Empfehlungssch

---

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 126.

an den Kurfürsten von Sachsen entlassen worden, hatte kurze Zeit in Dresden gespielt und war von da nach Nürnberg gegangen, wo er vom 27. Juni bis 9. Juli mehrere Vorstellungen gab[1]). Schon im Juli (das Datum wird nicht genannt) spielt er in München[2]); von hier oder schon von Nürnberg aus begab er sich nach Augsburg, wo die Truppe im Juli, August und in den ersten Tagen des September Vorstellungen gab (am 4. September wird das Gesuch um Verlängerung der Erlaubniß abgeschlagen). Im September taucht Spencer abermals in Nürnberg auf, doch werden seine Gesuche am 17. und 23. September abgelehnt[3]). Sofort wendete er sich nun nach Regensburg, wo Kaiser Matthias zum Reichstage anwesend war, und wo im September und Oktober zahlreiche Theatervorstellungen und andere öffentliche Produktionen stattfanden. Auch Robert Archer war dort anwesend. Am 24. Oktober wurde Spencer mit einer „Verehrung“ von 200 fl. (Robert Archer empfing nur 20 fl.) entlassen, da der Kaiser am 25. die Stadt verließ[4]). Er empfing außerdem das kaiserliche Empfehlungsschreiben, welches oben unterm 19. Dezember als „kaiserl. Patent“ erwähnt wird. Müßig wird der unermüdliche Histrione in der Zwischenzeit nicht gewesen sein; aber über seine Thätigkeit nach dem Aufenthalt in Regensburg, bis zum abermaligen Eintreffen in Nürnberg, wo er laut Protokoll vom 27. November abgewiesen wird[5]), fehlt uns bis jetzt jede Kunde. Ende 1613 oder Anfang 1614 berief Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz John Spencer nach Heidelberg, wo er bis Oktober 1614 blieb[6]). — Noch sei erwähnt, daß Ostern 1613 die hessische Truppe wieder in Frankfurt spielte, wo sie diesmal mancherlei Schwierigkeiten zu überwinden hatte, bis sie zugelassen wurde.

Für das Jahr 1614 scheinen die Kölner Protokolle keinerlei Ausbeute zu gewähren; wir können nur aus dem Folgenden vermuthen, daß Englische Komödianten dort gegen Ende des Jahres spielten. Im Februar 1614 trat eine neue Kompagnie Englischer Komödianten in den Dienst Johann Sigismund's von Brandenburg,

---

1) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXVII, und K. Trautmann, a. a. O., Bd. XIV, p. 127.

2) Karl Trautmann, a. a. O., Band XII, p. 320.

3) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 128—9.

4) Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte Bayerns, und Shakespeare-Jahrb. XIV, p. 362.

5) Karl Trautmann, a. a. O. Band XIV, p. 129.

6) Joh. Meißner, a. a. O., p. 37.

unter ihnen Robert Archer[1]). Ostern 1614 erscheint John Spencer in Frankfurt; im August treffen wir ihn in München an[2]); die Einträge in den Ulmer Sitzungsprotokollen vom 8., 12., 16. und 17. August beziehen sich unzweifelhaft ebenfalls auf ihn; am 30. August wird er mit seiner Bitte um Spielerlaubniß in Augsburg abgewiesen; am 2. September werden ihm daselbst dennoch „2 täg" bewilligt[3]). Im September spielen auch die brandenburgischen Komödianten in Wolfenbüttel, und auch in Braunschweig erscheinen Englische Komödianten im Jahre 1614[1]).

1615. 14. Januar. — Den Englischen Comedianten, welche umb prorogation vergunter Zeit angehalten, ist Ir begeren abgeschlagen und bevolen, das von Inen keine fernere supplicationes einbracht werden sollen.

1615. 28. Januar. — Als sich eine newe Compagnie Englische Comedianten angeben, seint sie simpliciter abgewiesen worden.

Hier erscheinen also in Köln zwei verschiedene Truppen ziemlich gleichzeitig; die zweite ist unzweifelhaft die John Spencer's; denn aus einer englischen Quelle wissen wir bereits, daß er sich 1615 mit einer Truppe von 24 Köpfen in Köln aufhielt, und daß er dort mit allen Genossen zum Katholicismus übertrat. '*In fine, all and each of them being clearlie convinced, they yielded to the truth*'[4]). Die Ursache dieses Uebertritts erzählt in seiner lakonischen Kürze das Protokoll vom 28. Januar. Vom „simpliciter abgewiesen werden" konnte John Spencer mit den 24 Genossen nicht leben, und die Mittel weiter zu ziehen mögen wohl gefehlt haben. In dem urkatholischen Köln gab es aber ein Mittel, allen Verlegenheiten ein Ende zu machen; und daß John Spencer es richtig erkannt, geht aus den folgenden Eintragungen hervor.

*1615. (ohne Datum). — Johann Spencer, Englischer Comoediant, hat supplicando angegeben und gebeten, weil er durch Gottes Gnade mit Weib und Kindern zur katholischen Religion convertirt vnd hierselbst seinen Verbleib zu nehmen entschlossen, dergestalt, daß er allhier [d. h. in Köln], zu Frankfurt, Straßburg und sonst auf den Messen seine Nahrung suchen möge, der Rath wolle ihn in seine Protection, Schutz und Schirm und zum Bürger aufnehmen, und wenn er von den Messen herunterkomme, etliche Tage in der Woche vnd an Sonn- und Feiertagen, die großen Feste ausgenommen, nach der Vesperzeit gute, lehrsame und erbauliche Stücke zu spielen erlauben und gestatten, welches ihm begehrter Massen, wenn er sich der Gebühr qualificirt, so lange er bei dem wahren katholischen Glauben beständig verbleibt, etc. actiones gesetzter Massen

---

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. LXXXVIII.

[2]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XII, p. 320.

[3]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 322—3.

[4]) A. Cohn, a. a. O., p. XCI.

richtet und anstellet, vergönnt und zugelassen worden. Als Herr Bürgermeister Hardenrath vermeldete, daß der Herr Nuncius apostolicus persönlich an seinem Hause gewesen, später auch ihm habe sagen lassen, der Englische Comoedianten-Meister mit noch 18 Personen seiner Gesellschaft, welche neulich hier gespielt, seien durch Fleiß und Mühe patris Francisci capucini in der katholischen Religion so weit instruirt und unterrichtet worden, daß sie sich hoffentlich alle dazu ergeben und bekennen würden, ist ihnen diese Fastnacht in dieser Stadt zu spielen und zwei albus von der Person zu nehmen, bewilligt und gestattet worden.

Der ehrwürdige Kapuziner, dem dieses große Bekehrungswerk gelang, ist Pater Franciscus Nugent (vermuthlich ein Engländer), wie wir aus der erwähnten englischen Quelle wissen. — Aus dem obigen Schriftstück erfahren wir, daß John Spencer auch in Straßburg spielte oder spielen wollte — die erste Andeutung eines daselbst vielleicht stattgehabten Auftretens Englischer Komödianten vor 1654.

1616. 4. März. — Johan Spencer hat abermals auß allerhandt eingefürten ursachen Ime seine geistliche erbarliche und approbirte actiones in dieser Vastenzeit auff Son- und Feiertagen zuzulaßen gepetten. Darauf den Herren Stimmeistern bevolen, mit dem Herren Pastoren S. Martini und anderen Theologis hievon zu reden, und da es bei denselben nicht bedenklich, dem supplicanten sein begeren zuzulaßen.

***1616. 25. März. — Als Herr Bürgermeister Hardenrath referirt, daß der Herr Pastor von S. Martin Seiner Liebden ein Schreiben vorgezeigt, darin der Herr Graf von Hohenzollern begehrt, daß den katholisch gewordenen Englischen Comoedianten sich allhier niederzulassen und etwa dreimal in der Woche geistliche Sachen zu spielen möchte gestattet werden, ist beschlossen, daß ihr Ansuchen und Begehren selbst schriftlich und mit ihrer Hand unterzeichnet zu übergeben angewiesen werden sollten.**

Hier geräth der Ehrsame Rath in Konflikt mit den Patres der Gesellschaft Jesu, in welchem jedoch dem Ersteren der Sieg bleibt. L. Ennen schreibt:

„... Nachdem die Stimmmeister sich deshalb mit dem Pfarrer von St. Martin und anderen Theologen besprochen, und von denselben die Erklärung erhalten hatten, daß sie in der Sache kein Bedenken hätten, wurde die erbetene Erlaubniß ertheilt. Wie es scheinen will, nahmen die Jesuiten es übel, daß sich die Stimmmeister in dieser Angelegenheit an Weltgeistliche und nicht an die Gesellschaft Jesu gewandt hatten. Darum erging sich der Domprediger, Jesuitenpater Wilhelm Bohis, in verschiedenen Predigten gar hart und heftig gegen die Englischen Komödianten und die denselben ertheilte Erlaubniß. Der Rath aber, der sich überzeugt hatte, daß die Komödianten nur erbauliche geistliche und approbirte actiones

ohne Beimischung einiger ärgerlicher oder leichtfertiger Sachen exhibirten und auch von andern vornehmen Theologen und Pastoren absolche actiones, wie auch gegen die actores und spectatores, nicht der geringste Vorwurf gemacht wurde, ertheilte den Stimmmeistern und dem Doctor Kronenberg den Auftrag, den patrem rectorem collegii societatis hierüber anzusprechen und zu verlangen, daß der genannte Prediger in seinen Vorträgen bessere Moderation halte.“

Im Herbst 1615 war Spencer übrigens wieder in Frankfurt anwesend. Seine Eingabe an den Senat wurde am 5. September verlesen[1]).

Aus dem Jahre 1616 erfahren wir noch, daß Englische Komödianten in Danzig auftraten[2]), vermuthlich die hessische Truppe unter John Green, welche auf ihrem Wege nach Polen Danzig berührte.

Etwa um dieselbe Zeit erhält der Junker Hans von Stockfisch, kein anderer als John Spencer, wie Herr Joh. Meißner nachgewiesen hat[3]), vom Kurfürsten Joh. Sigismund von Brandenburg den Auftrag, eine Schauspielertruppe aus England und den Niederlanden zu besorgen. Im Jahre 1617 scheinen Englische Komödianten unter John Green in Wien aufgetreten zu sein[4]), und in dasselbe Jahr fällt sein Wiedererscheinen in Graz nach seine Rückkehr aus Polen (s. oben). Im August 1617 erscheint John Spencer in Dresden, am Hofe des Kurfürsten Hans Georg, im März 1618 finden wir ihn wieder an der Spitze der kurbrandenburgischen Komödianten in Ostpreußen[2]).

***1618.** 7. Juni. — Dieweil die Englischen Comoedianten zu Illusion eines ehrs. Rahts-Recesses und ihrem jüngst geschehenen Suppliciren einen als andern Weg ihre comoedias zu repräsentiren ist vertragen, daß sie deswegen 50 Rthlr. zu Behuf der armen Waisen- und Findlingskinder zur Strafe erlegen, durch den Gewaltrichter ihre Bagage, bis die Busse erlegt, in Verbot gelegt und ihnen dabei durch beide Herren Gerh. Pail und Peter von Wolfskehl ausgesagt werden soll, sich hinfort alles ferneren Agirens zu enthalten.

Mit welcher Truppe wir es hier zu thun haben, bleibt wieder unermittelt, nur daß es die Robert Browne's nicht ist, geht daraus hervor, daß dieser in Nürnberg von Ende Mai bis gegen Mitte Juni 1618 spielte[5]). Im August dieses Jahres erscheinen die

[1]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 55.
[2]) A. Cohn, a. a. O., p. XCII.
[3]) A. a. O., p. 38 ff.
[4]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 50.
[5]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 129—30.

„Chur Sächsischen Englischen Comoedianten" zuerst in Ulm und dann in Augsburg, in beiden Städten aber wird ihnen die Spielerlaubniß verweigert[1]). Im August 1617 sahen wir John Spencer am kursächsichen Hofe, sollen wir ihn auch hier in Schwaben als Führer der kursächsischen Komödianten vermuthen? Unmöglich wäre dies nicht, denn er scheint gleichzeitig am Berliner und am Dresdener Hofe bedienstet gewesen zu sein. Im November 1618 empfängt er wieder in Ostpreußen 50 Reichsthaler „zur Verehrung" aus der kurfürstlichen Kasse[2]) — man muß sagen, ein beweglicher Herr, der das Gras unter seinen Füßen nicht wachsen ließ! — Robert Browne scheint nach Beendigung seines Spiels in Nürnberg im Juni, nach England gegangen zu sein, um sein Repertoire mit neuen Stücken aufzufrischen; denn in der Herbstmesse 1618 stellt er sich wieder in Frankfurt ein, mit der Versicherung, er komme mit neuen und schönen Stücken aus London in England[3]). Vermuthlich wird er sich dann, nach Beendigung des Spiels in Frankfurt, nach Köln gewendet haben:

1618. 15. October. — Etlichen Englischen Comedianten ist alhie zu spielen und zu agiren erlaubt, Sollen aber keine ergerliche sachen gebrauchen oder vorbringen.

Das Jahr 1619 eröffnet wieder Köln:

***1619**. 19. Januar. — Englischen Comoedianten wurde diese Fastnacht allhie zu spielen erlaubt, mit dem Beding, dass sie keine scandalöse Sachen darein mischen sollen.

Ueber die Gesellschaft, welche hier also für längere Zeit eine Spiellicenz erhält, lassen sich bei der Lückenhaftigkeit des einschlägigen Materials nur Vermuthungen anstellen. Robert Browne spielte im Winter 1619—20 am Hofe des Winterkönigs in Prag; also könnte er im Januar 1619 in Köln gewesen sein. Dagegen spricht aber der Umstand, daß er in Frankfurt erst wieder Ostern 1620 auftaucht, mit einer Eingabe an den Rath, worin er ausdrücklich hervorhebt, daß er anderthalb Jahr nicht dort gewesen[4]), d. h. seit der Herbstmesse 1618 (s. oben). Sicher aber würden wir ihn kurz vor oder nach dem Kölner Spiel in Frankfurt finden, wenn das Kölner Protokoll sich auf ihn bezöge. Auch an John Spencer's

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 323.
[2]) A. Cohn, a. a. O., p. XCII.
[3]) E. Mentzel, a. a. O., p. 60.
[4]) Joh. Meißner, a. a. O., p. 65.

Truppe wird schwerlich zu denken sein. Gegen Ende 1618 sahen wir ihn in Ostpreußen und dort finden wir ihn wieder im Juni 1619[1]). In der Zwischenzeit könnte er also wohl auf Reisen gewesen sein; aber Dies ist nicht wahrscheinlich, nach den ziemlich hohen Summen zu urtheilen, welche er im Juni 1619 aus der kurfürstlichen Kasse erhielt, und die jedenfalls als Entgelt für längere, vielleicht für die seit der Zahlung im November 1618 verflossene Zeit bestimmt waren. Die meiste Wahrscheinlichkeit hat John Green für sich, der vermuthlich um diese Zeit nach England zurückging, von wo er mit seiner alten Truppe erst wieder 1626 nach Deutschland zurückkehrte. Seine Reise nach England wird ihn über Köln geführt und er wird die Gelegenheit wahrgenommen haben, hier noch zum letzten Mal auf deutschem Boden zu spielen, was ihm um so leichter sein mußte, als vermuthlich auch die Mitglieder seiner Truppe gleichzeitig auf der Rückreise begriffen und daher in Köln anwesend waren.

Das Jahr 1620 ist in den Kölner Sitzungsprotokollen nicht vertreten, wie denn überhaupt von nun an die Englischen Komödianten in Deutschland nur noch sporadisch erscheinen; die Noth des großen Krieges, der Deutschland verheerte, wo er so viele Kulturkeime zertrat, äußerte eben auch auf das Theaterwesen ihre Wirkung. John Spencer verschwindet gänzlich von der Bühne; wir finden ihn noch Anfangs 1620 in Berlin[2]), wo er Ansprüche auf gewisse rückständige Geldbeträge erhebt, aber schon im März ist er nicht mehr dort; überhaupt erfahren wir von ihm nur noch einmal, und zwar im Jahre 1623. Robert Browne berührte Nürnberg auf der Rückreise von Prag nach Frankfurt, sein Begehr aber, daselbst zu spielen, wurde in zwei Rathssitzungen, Februar und März, abgeschlagen, und „Vff das mundlich furbringen, das die alhie anwesende Engellender sich vnterstehen, priuatim comoedia zu agirn, ... jst ihnen anzuzaigen befohlen, sie sollen dissmal jhre pfenning weitter zehren“. (Sitzung vom 9. März 1620)[3]). Von seiner Anwesenheit in Frankfurt zur Ostermesse haben wir oben schon gesprochen.

Aus dem Jahre 1621 erhalten wir aus den Kölner Protokollen die einzige bis jetzt bekannte Nachricht von Englischen Komödianten, auch sie freilich verneinender Art:

---

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. XCIII.
[2]) Ebenda, p. XCII.
[3]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 130.

1621. 1. Januar. — Etlichen Englischen Comedianten welche Ine Ire tiones alhie zugestatten gebetten, jst wegen jetzigen beschwerlichen Zeiten begeren abgeschlagen.

In Nürnberg taucht im Februar 1623, und zwar zum letzten al, John Spencer wieder auf, im Verein mit Thomas Sebastian chadleutner, von dem wir hier zum ersten Male hören[1]). Das esuch wird auch hier abgelehnt. John Spencer wird hier nicht s der erste, sondern als der zweite der Antragsteller genannt, oraus man schließen muß, daß er in seinen Verhältnissen zurückkommen war.

In den Jahren 1624 und 1625 schweigen alle Quellen der eschichte unserer Komödianten. Für 1626 fließen sie wieder ichlicher. John Green kehrt von England zurück, vermuthlich ußte er, daß die anderen Truppen das Feld geräumt hatten. 'ir finden ihn zunächst in Köln, dann in Frankfurt, endlich in resden.

***1626.** 20. März. — Demnach die Englischen Comoedianten einen grossen ılauf von Volk haben und ein merkliches Geld einsammeln, ist vertragen, dass selben noch heutigen Tags zu Behuf der armen Waisen 100 Rthlr. erlegen d dann bis nächstkünftigen Montag einschliesslich ihre Comedias continuiren, iren und repräsentiren sollen.

1626. 23. März. — Vff suppliciren der Englischen Comedianten ist beılossen, dass dieselben wegen Irer alhie gehaltener Comedien 50 Thaler Kölch den Armen Weisenkindern erlegen, vnd nach diesem tag nichtt mher iren sollen.

Das Spiel John Green's in Köln dauerte vierzehn Tage, wie r aus einer Eingabe wissen, die er später an den Frankfurter ıth richtete[2]). In Frankfurt spielte er in der Ostermesse; bei iner Truppe befanden sich jetzt Deutsche, wie er in seiner Eingabe sdrücklich erwähnt, woraus zu schließen, daß dies früher nicht r Fall gewesen. Von Frankfurt ging die Truppe nach Dresden ıd trat hier in die Dienste des Kurfürsten. Wir besitzen das erzeichniß der dort vom Juni bis zum Dezember aufgeführten ücke, worunter Romeo und Julie, Hamlet, Julius Caesar, ear — eines der wichtigsten Aktenstücke in der Geschichte der nglischen Komödianten[3]).

Im folgenden Jahre scheint John Green Köln nicht besucht ı haben. Vielleicht schreckten ihn die hohen Abgaben ab, die

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 131.
[2]) E. Mentzel, a. a. O.
[3]) A. Cohn, a. a. O., p. XCVII, CXV u. ff.

man ihm 1626 dort auferlegt hatte. In Dresden wurde 1627 das Spiel fortgesetzt, wie wir aus einigen kurzen Notizen wissen[1]. Im April begleiteten die Hofkomödianten den Kurfürsten nach Torgau, wo die Vermählung der kursächsischen Prinzessin Sophie mit dem Landgrafen Georg von Hessen gefeiert wurde[2]. Nach Beendigung dieser Festlichkeiten müssen die Komödianten Urlaub erhalten haben; denn im Juli und August erscheinen „Der Churf. Drl. in Sachsen Engellendische comedianten, welche sich des bieklingherings compagnia nennen" in Nürnberg, aber ihr Gesuch um Spielerlaubniß wird abgelehnt „wegen jetziger beschwerlichen läufft vnd großer armut der burgerschafft, ob man wohl sonsten Ihrer Churf. D. gern willfahren wolte"[3]. Die ablehnenden Bescheide erfolgten am 30. Juli, 4. und 6. August, aber der Rath bewilligte den Komödianten „ein dutzet thaler" als Entschädigung.

Man erkennt hier den völlig veränderten Charakter der von jetzt an auftretenden Truppen. Die Pickelhärings-Compagnie bestand sicherlich überwiegend aus Deutschen, und von nun an werden englische Namen, wo in den Protokollen Namen überhaupt vorkommen, immer seltener.

Von Nürnberg ging es nach Frankfurt, wo die „Chursächsisch bestallte Hofkomödianten" in der Herbstmesse zugelassen wurden[4].

Zunächst begegnen wir der Gesellschaft wieder in Frankfurt, Ostern 1628. Ob sie dort noch unter John Green's Leitung stand, wissen wir nicht; in Köln, wohin sie von Frankfurt aus ging, erscheinen andere Leiter an seiner Stelle:

1628. 1. Mai. — Englische Comedianten. Auff vorbrachttes Kayserliches Patent, darin Ire Mayestaet Roberten Renaldes, Thomassen Robinson, Jacob Teodor, vnd Compagnien als Churfürstlich Sächsischen Englischen Comoedianten Ire Comoedias vnd Tragoedias im H. Reich zu agiren gnädigst erlauben, hatt ein Erss. Rhat denselben ebenfalls alhie ire actiones zu repraesentiren, yedoch dass es ohne scandal vnd ärgernuss beschehe, bewilligtt.

1628. 8. Mai. — Als referirt, dass die Englische Comedianten ire Comedias vnd Tragedias auff die Sohn- vnd Feirtägen dem Volck repraesentiren vnd vorhalten, dardurch dass es von dem Kirchgang abgehalten wirdt, hatt ein Ersam Rhatt Herrn Hermann Scheits aufgeben, denselben sich dessen auff vorberurte Tage zu muessigen vnd zu enthalten.

---

[1] A. Cohn, a. a. O., p. CXVII.
[2] Ebenda, p. XCVII.
[3] Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 131.
[4] E. Mentzel, a. a. O., p. 62.

1628. 2. Juni. — Auff suppliciren der Englischen Commedianten wirdt denselben gegen negst künfftigen Sontag eine geistliche Comediam von S. Martha et Dorothea zu repraesentiren erlaubt und zuegelassen, yedoch dergestalt dass sie die Comediam ehender nit als biss nach geendigtter Vesper anfangen sollen.

Die im Protokoll vom 1. Mai genannten Führer der Truppe kommen zuerst in Torgau im April 1627 vor, jedoch nur unter ihren Vornamen[1]); ihre Familiennamen erfahren wir hier zum ersten Male. Robert Renaldes wird identisch sein mit Robert Reinhard, der seinerseits im April 1631 (s. unten) als Führer einer Truppe erscheint. In der Torgauer Quartierliste (die Hofkomödianten waren dort in Privathäusern untergebracht) wird er „Robert Pickelheringk" bezeichnet. Thomas Robinson heißt dort „Thomas die Jungkfraw" und Jacob Teodor ist vermuthlich der dortige „Jacob der Hesse". Die Komödie von S. Martha et Dorothea wird identisch sein mit der, welcher wir unten, 11. Mai 1648, begegnen.

In Nürnberg spielten Englische Komödianten im Juli und August 1628, jedenfalls wieder die sächsischen Hofkomödianten: ob aber unter Green's Leitung oder unter der des Kölner Kleeblattes, läßt sich nicht bestimmen, da in den sechs Nürnberger Sitzungsprotokollen kein Name genannt wird, es heißt dort stets nur „Engellendische (oder Englische) comedianten"[2]). Von Nürnberg zog die Gesellschaft wieder nach Frankfurt zur Herbstmesse. Hier erklären sie in ihrer Eingabe an den Rath, daß dies ihr letztes Auftreten in Deutschland sein solle; nach Abschluß desselben wollen sie in die Heimath zurückkehren. Zum Abschied wollen sie „guter letzt noch etzlich neue denkwürdige Komödien und Tragödien agiren"[3]). Einer, jedoch urkundlich nicht verbürgten, Tradition zufolge soll bei diesem Gastspiel Hamlet aufgeführt worden sein.

***1631.** 20. April. — Robert Reinhard und Consorten haben gebeten, ihnen zu erlauben, dass sie auf eine gnädige wohlgefällige Zeit ihre lustige, schöne und ehrliche comoedias und actiones bei dieser anstehenden Freiheit allhier öffentlich repräsentiren mögen, welches ein ehrsamer Rath den Supplicanten

---

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. XCVII.

[2]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIV, p. 132—3. — Besonders interessant in dieser Mittheilung ist eine aktenmäßige Aufstellung des Ertrages der Vorstellungen, woraus Einnahme, Gewinn und Frequenz zu ersehen. — In '*Shakespeare in Germany*' hatte ich p. XCVIII das in Nürnberg aufgeführte Stück „Der Liebe Süßigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit" in den April 1628 gesetzt. Herr Trautmann weist nach, daß Dies ein Irrthum: die Aufführung muß in die Zeit nach 1628 gesetzt werden.

[3]) E. Mentzel, a. a. O., p. 64—5.

14 Tage lang placitirt und bewilligt, dergestallt dass sie nichts ärgerliches oder scandaloses dabei agiren sollen.

*1631. 16. Mai. — Anwesende englische Comoedianten haben ihnen über die erlaubten 14 Tage annoch eine geringe Zeit zu vergünstigen gebeten, ist aber beim vorigen Schluss gelassen.

Die Wiederkehr Robert Reinhard's nach Köln haben wir schon oben angedeutet. Auch in Frankfurt erschienen 1631 Englische Komödianten, zweifellos wohl dieselbe Truppe.

Dies ist das letzte nachweisbare Datum in der Geschichte der Englischen Komödianten vor der Beendigung des großen Krieges, zwei vereinzelte Fälle ausgenommen: Königsberg i. P., gegen Ende 1639[1]) und Osnabrück, 1643, bei Gelegenheit der Friedensverhandlungen zwischen den österreichischen und schwedischen Gesandten[2]).

Kaum stand der so lang ersehnte Abschluß des Friedens mit einiger Sicherheit in Aussicht, als auch das Theaterleben wieder einen neuen Impuls erhielt. Noch einmal sehen wir, wie in England sich eine Gesellschaft von Schauspielern zusammenfindet, um in Deutschland, wo nun schon viele heimische Kräfte wirkten, die einstige Ueberlegenheit von Neuem zur Geltung zu bringen.

Diese Gesellschaft, aus 14 Köpfen bestehend, unter der Führung von William Roe, John Waide, Gideon Giles und Robert Casse, kannten wir bisher nur aus dem von Kaiser Ferdinand III. ihr bewilligten Freipaß vom 10. November 1650[3]); in Köln aber begegnen wir ihr drittehalb Jahre früher, unmittelbar nach ihrer Ankunft auf deutschem Boden:

1648. 27. April. — Demnach zeitlich regierende Herren Bürgermeistern sicheren alhie ankommenden Engellendischen Commedianten ihrer function Ubung diese freyheit uber vergünztigt; alß ist es dabey gelaßen und denselben durch einen Botten anzukunden befohlen worden, nach Verlauff dieses tags keine comedias ferner ohne special-concession zu halten.

Neulinge, wie sie waren, hatten die Komödianten ihr Spiel begonnen, ohne die Erlaubniß des Raths nachgesucht zu haben, wie sich aus ihrer hier folgenden Eingabe ergiebt:

*1648. April (ohne Datum in L. Ennen's Umschrift). — Demnach numero vierzehn Personen, so alle englische Comoedianten, mit grossen Unkosten aus England nach Brügge in Flandern, von dort anhero nach Köln arrivirt, allererst letztverflossenen Sonntag am 26. dieses ablaufenden Monats April, anders nicht als nur einen ehrsamen hochweisen Rath und dero löblicher ehrliebender Bürger-

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. XCVIII.
[2]) Ebenda, p. XCIX.
[3]) Ebenda, p. C.

aft zu Ehren warhafte Chronik, Historien und Komödien in aller Zucht und rbarkeit im Ballhause auf St. Apostelnstrasse für eine geringe Gebühr presenn, zu agiren bereits den Anfang gemacht und folgenden Montag den 27. des iannten Monats damit continuando verfahren, inzwischen wir aber berichtet rden, dass zuvor Euer Gnaden gnädiger Consens von Nöthen sei und bis an das Spiel einstellen sollen, so gelangt hiemit an Euer Gnaden unsere erthänigste hochfleissige Bitte und Ansuchen, bei so gestalten Sachen belieben wollen, uns eine Zeit von sechs oder fünf Wochen (jedoch ohne Massgebung etzt) zu gestatten und zu erlauben und uns hierüber einen schriftlichen Schein ehen lassen zu wollen.

Statt der erbetenen sechs oder fünf Wochen, werden nur vierm Tage bewilligt:

*1648. April (wie oben). — Wilhelm Rohe und Consorten, Englische medianten, bitten ihnen zu erlauben, dass sie diese bevorstehende Gottestracht e comoedias repräsentiren mögen, darauf das Begehren auf 14 Tage dergestalt aubt wird, dass sie nichts Unehrliches oder Scandaloses repräsentiren und auf ie billigmässige Tax mit eines ehrsamen Raths Deputirten sich vergleichen sollen.

Nach Ablauf dieser Frist erfolgte die gewöhnliche Bitte um olongation (das betr. Protokoll scheint zu fehlen). Letztere wird willigt:

1648. 11. Mai. — Die von den Engellendischen Comoedianten gebettene longation ist auff viertzehen tag lang dergestallt verwilligt, das den armen isen und Fündelings-Kinder versprochene 25 Rthlr. alßbaldt entrichtet, nichts erlichs repraesentiert, und in der Creutzwochen Processionstagen (: welche von annten viertzehen tagen eximiert :) nit agiert noch ichtwas weiter, alß evohr determiniert, von den Zusehenden erfordert, noch eingenohmen wer- solle.

*1648. 11. Mai. — Dass Euer Gnaden uns numero vierzehn englischen noedianten 14 Tage gnädig gestattet haben, dafür sagen wir unterthänigen ık. Weil wir aber die für die Findlings-Kinder von uns verlangten 25 Rthlr. och nicht entrichten können, dieselben aber bezahlen wollen, so sind wir lvirt die Historie von der h. Ursula, von der h. Dorothea nebst reren anderen geistlichen Historien künftig, falls wir den gnädigen Consens ı erhalten, einem ehrsamen hochweisen Rath und dieser ehrliebenden Bürger-ft zu Ehren zu präsentiren, wozu wir uns jetzt mit ernstem Fleisse vorbe-en. Es gelangt darum an Eure Gnaden unsere nochmalige unterthänige Bitte, olchem Ende uns die Zeit auf weitere 14 Tage zu prolongiren, damit wir besser unsere Schuldigkeit wegen der 25 Rthlr. erfüllen können; die Kreuz-ıe aber wollen wir beobachtet wissen.

Auch diese Bitte fand Gehör, wie aus den beiden folgenden tokollen ersichtlich. Die Vorbereitungen dauerten zehn Tage. Wahl der „Historia der h. Ursula“, der Schutzpatronin Kölns, eine sehr zweckmäßige. Die „Historia der h. Dorothea“ wurde a in Dresden 1626 gespielt[1]), sowie vermuthlich in Köln 1628

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. CXVI.

(s. oben), vielleicht eine Bearbeitung von „The Virgin Martyr“ vc Phil. Massinger und Thomas Dekker, 1622. Die Ursula-Tragöd wird schwerlich auf eine englische Quelle zurückzuführen, vielmel *ad hoc* in Köln entstanden sein. Zunächst wurde dieselbe d Rathsherren allein vorgespielt; man sieht, die Komödianten wußt den gestrengen Herren um den Bart zu gehen:

***1648. 22. Mai. — Nachdem wir die fürtreffliche Historie von der kön lichen Jungfrau und Martyrin St. Ursula, wie sie nebst den sie begleitend Jungfrauen von den Hunnen getödtet worden, wir allein den hochgebietend Herren Magistraten und dieser löblichen freien Reichsstadt Köln zu Ehren au Toneel[1]) zu bringen und zu präsentiren uns bemühet haben, auch solches nächs künftigen Montag anzustellen gesonnen sind, so gelangt an Eure Gnaden unse unterthänigste Bitte, dass Sie uns die hohe Gnade wollen erzeigen, vorgedacht Königliche Historie anzusehen, und dass es Ihnen belieben wolle, sich nebs allen Ihren Freunden einzustellen. Weil vorgemeldete Historie allein für di hochgebietenden Herren Magistrate soll präsentirt werden, so sind wir ent schlossen, kein Geld zu nehmen, auch Niemanden anders einzulassen. Um da Gedränge des Volkes zu verhüten, wollen wir angeben, dass wir an dem ge nannten Tage nicht spielen, und es sollen auch keine Zettel (baljetten) ange schlagen werden. Unterdessen leben wir der gewissen Hoffnung, solche hoh Gnade von den hochgebietenden Magistraten unfehlbar zu erlangen.**

1648. 22. Mai. — Die alhie anwesenden Engellendischen Commoediante haben einen Ersamen Rhatt zu vorhabender Commoedi und repraesentatio Historiae Stae Ursulae gegen künfftigen Montag eingeladen, welches dahin ge stelt worden, das alle Rhatts-Persohnen derselben beywohnen mögen, es sol aber genannte Commoedi erst künfftigen Dingstag agiert und darüber auß zei licher Herren Stimmeister Verordnung den Commoedianten anzeig gethan werde

Der Erfolg der Aufführungen muß ein für beide Theile seh befriedigender gewesen sein, denn nochmals wird um Verlängerun der Licenz gebeten und nochmals wird sie bewilligt:

***1648. 4. Juni. — Wegen der hohen Gnade so die englischen Comoediante von Euer Gnaden genossen, nämlich wegen der Erlaubniss, so sie bis anhe eine Zeitlang gehabt, bedanken sie sich unterthänigst, und verpflichten sich d neben, Eure Gnaden allezeit als deroselben demüthigste Diener ihrer gering Wenigkeit nach mit möglichstem Fleiss aufzuwarten, und verbinden damit d unterthänigste Bitte, ihnen die hohe Gnade zu erzeigen, die Erlaubniss no etwas zu verlängern, damit sie noch eine Zeitlang ihre Action fortstellen u präsentiren mögen.**

1648. 5. Juni. — Den alhie sich verhaltenden Englischen Commoediant hat ein Ersamer Rhatt auff abermahlig Supplicieren ihre actiones noch vier ta lang, nach ablauff voriger zeit zu praesentieren verwilligt.

---

[1]) Aus diesem holländischen Ausdruck für Schaubühne kann man schließen daß die Gesellschaft auch in den Niederlanden gespielt haben wird.

Immer noch nicht zufrieden, stellen die Komödianten nun den Rath auf eine Geduldprobe, die dieser, wie es scheint, auch eine Zeit lang bestand; schließlich aber machte die hohe Obrigkeit doch ihre Autorität geltend. Vermuthlich war eine neue Bitte um Prolongation abgeschlagen worden und die Komödianten setzten trotzdem ihr Spiel fort. Das folgende Schreiben richtete Nicolaus Kieselstein, Besitzer des Ballhauses, an den hohen Rath:

*1648. 23. Juni. — Euer Gnaden soll Unterschriebener in Unterthänigkeit zu erkennen zu geben nicht umgehen, welcher Massen gestrigen Tages des Nachmittags um 4 Uhr, als die englischen Comoedianten ihre Comoedie bei mir im Ballhause zum letzten Male hielten, schliessen und endigen wollen, ist denselben durch die zeitlichen Marktherren angekündigt worden, dass sie unter Strafe von 50 Goldgulden nicht weiter spielen noch agiren dürften, mir aber insinuirt worden, dass ich bei Verlust meiner bürgerlichen Freiheit hinfüro keine Comoedianten mehr in meiner Behausung auf- und annehmen solle. Nun aber habe ich mich, Gott ist mein Zeuge, jedesmal der ehrliebenden Tugend (ohne Ruhm zu melden) beflissen, habe auch niemals irgend einem etwas Uebles gethan, sondern bis auf den heutigen Tag meiner mir von Gott vorgesetzten Obrigkeit in gebührendem Gehorsam unterthänig gewesen. Sollte einer oder der andere der genannten Comoedianten gegen Euer Gnaden in dem einen oder anderen vielleicht gefehlt haben, so ist mir solches völlig fremd. Demnach gelangt an Euer Gnaden meine unterthänigste Bitte, weil ich durch Bürgschaften und sonst in erbärmlichen Nachtheil und Schaden gerathen bin, Sie wollen geruhen, den obberührten Comoedianten, weil dieselben wegen Aufhaltung der Schiffe noch acht Tage Zeit hier verbleiben müssen, solche acht Tage zu agiren gnädigst gestatten.

Die würdigen Rathsherren ließen sich diesmal aber nicht erweichen:

*1648. 23. Juni. — Nicolaus Kieselstein hat sich über die ihm auctoritate senatus gethane scharfe Ankündigung, hinfüro bei Verlust der Bürgergerechtigkeit keine Comoedianten anzunehmen, beschwert, mit der Bitte, jetzigen bei ihm sich verhaltenden Comoedianten noch acht Tage zu agiren zu vergünstigen, darauf ein ehrsamer Rath das Begehren abgeschlagen.

Nun versuchten die Komödianten selbst noch einmal ihr Glück bei den Vätern der Stadt:

*1648. 27. Juni. — Nachdem die englischen Comoedianten die hohe Gnade, ihre action eine Zeit lang zu präsentiren, allbereits genossen haben, wesswegen sie sich in aller Unterthänigkeit bedanken und wiewohl es fast nicht gebühren wollte, das E. G. sie mit ihrer geringen Wenigkeit weiter beschwerlich zu sein sich unterstehen dürfen, dennoch weil sie so unverhofft und ohne einigen Abschied dem Volke anzumelden haben aufhören müssen zu spielen, auch überall Kriegsvolk herumschweift, so dass obgedachte Comoedianten wegen grosser Gefahr ihre Reise nach keiner Richtung hin antreten können, ihnen auch sonder agiren die Compagnie zu erhalten unmöglich ist, so werden sie aus purer Noth gezwungen, E. G. in aller Untherthänigkeit zu bitten und zu ersuchen, dass ihnen noch eine Zeit lang ihre action fortzusetzen gnädigst vergönnt werden möge.

Ob dieser Schritt Erfolg hatte, erfahren wir nicht, denn über den Rest des Jahres 1648 schweigt unsere Quelle, soweit dieselbe uns bisher zugänglich war.

In Frankfurt erscheint 1648 diejenige Truppe wieder, welche 1631 daselbst gespielt hatte[1]), also vermuthlich die kursächsischen Komödianten unter Robert Reinhard, wie oben bereits angedeutet, wurde zum größten Theil aus Deutschen bestehend, denn sie rühmt sich „die Kunst der Frembden bei weitem überholet“ zu haben.

Im Jahre 1649 tritt in Köln eine neue Gesellschaft auf, die wir bis 1659 verfolgen können. Ob ihr Führer, hier Joriß Jolyphi, anderwärts Joris Jolifus, Joseph Jori, Georg Jelifur genannt, ein Engländer war, weiß ich nicht zu sagen; jedenfalls aber befanden sich Engländer bei der Truppe, von welcher ausdrücklich gesagt wird, sie habe in England gespielt.

***1649.** 31. März. — Euer Gnaden soll unterthänigst nicht verhalten werden, welcher Gestalt wir, eine auserlesene Gesellschaft, unserm Beruf nach in England, Deutschland und den Niederlanden viele ehrbare, lustige, auch erbauliche und moralische Comoedien dergestalt präsentirt haben, dass wir aller Orten nicht allein befriedigt, sondern auch dabei, ohne Ruhmrederei, Lob erhalten haben. Da nun, bei dem Gottlob im heiligen römischen Reich erfolgten Frieden, in England, welches das Vaterland eines Theils von uns ist, leider der blutige Krieg dergestalt eingerissen ist, dass daselbst nicht die löblichen Comoedien, sondern vielmehr Tragödien, die der ganzen Welt erschrecklich sind, nicht gespielt werden, sondern in der That vorgehen, und wir daher an der Rückreise in das genannte Königreich gehindert sind, so werden wir genöthigt, unsern Unterhalt aller Orten, wo es möglich ist, mit Ehrbarkeit zu suchen. So sind wir auch in Euer Gnaden hochlöblichen Stadt angelangt, und geht an Euer Gnaden unser unterthäniges hochflehentliches Bitten, dieselben mögen geruhen, uns gnädig zu erlauben, dass wir in der Stadt Köln eine Zeit lang dergleichen schöne, ehrbare Comoedien präsentiren und damit am Ende der Osterfeiertage, am Dienstag oder Mittwoch, den Anfang machen.

1649. 31. März. — Joriß Jolyphi hat vor sich und beyhabende Engelische Comoedianten Verwilligung erhalten, das Er nach den Osterlichen Feyrtagen ehrbahre comoediàs auff viertzehn tag lang agiren und repraesentiren möge.

1649. 19. April. — Auff supplicieren der Engelischen Comoedianten ist zeitlichen Martherren auffgeben, mit denselben dahin zu handelen, daß in beneficium der armen Weisen und Fündelings-Kinder Sie ein ergäbiges verwilligen und würcklich abstatten, gestalt alßdan nach ablauff dero albereit vergünstigter Zeit Ihnen noch viertzehn tag lang zu agieren freystehen und erlaubt sein solle.

*1649. 19. April. — Dass Euer Gnaden auf unser unterthäniges Suppliciren gnädig erlaubt 14 Tage lang allerhand schöne, lustige und auch erbauliche Comoedien zu halten, dafür sagen wir unterthänigen Dank; wir leben aber auch in der Hoffnung, es werden diejenigen, so selbige gesehen, nicht allein solche

[1]) E. Mentzel, a. a. O.

in aller Ehrbarkeit aufgenommen, sondern auch aus denselben gute Unterweisung und Satisfaction erhalten haben; es ist aber wegen der Kürze der Zeit eine Unmöglichkeit gewesen, den grössten Theil der Stücke zu präsentiren. Es gelangt darum an E. G. unser unterthäniges Bitten, dieselben mögen gnädigst geruhen, die erlaubten, nunmehr zu Ende laufenden 14 Tage auf eine andere längere Zeit zu prolongiren.

Der Rath beschloß, die Erlaubniß noch auf einige Tage zu verlängern (das betr. Sitzungsprotokoll fehlt).

*1649. (ohne Datum). — Dass Euer Gnaden auf unser unterthäniges Suppliciren uns vergünstigt haben noch drei oder vier Tage über die vergönnte Zeit unsere noch übrigen sowohl ehrbaren wie lustigen Comoedien zu spielen, dafür sagen wir in Unterthänigkeit Dank. Weil wir aber wegen der einfallenden Kreuzwoche und Bettage und des eingefallenen continuirlichen Regens wegen und darum aus Mangel an Zuschauern die erlaubte Zeit nicht benutzen können, sondern in der verflossenen Woche vier Tage nach einander zu unserm höchsten Nachtheil das Spielen haben unterlassen müssen, und also die übrigen schönen und auch erbaulichen Comoedien auszuspielen keine Zeit gehabt, so gelangt an E. G. unser unterthäniges Bitten, dieselben wollen gnädigst geruhen, uns in nächstfolgender Woche noch etliche Tage zur Vorstellung der übrigen Comoedien zu gestatten.

1649. 5. Mai. — Den Engelischen Comoedianten ist auff Ihr heutig supplicieren vergünnet, bis auff nechstkünfftigen Sontag inclusive Ihre actiones und comoedias zu praesentieren.

1649. 5. Mai. — Die Engelische Commoedianten haben zu repraesentierung ehrlicher Historien Verwilligung auf vier tag lang dergestalt erhalten, das Sie den armen Weisen und Fündelings-Kinder über albereit erlegte zwantzig noch vier Reichsthaler zahlen sollen.

Hier scheint das Spiel der Truppe in Köln für diesmal seinen Abschluß gefunden zu haben und erst sieben Jahre später finden sich wieder sichere Spuren ihres Auftretens daselbst.

Sechs Monate später erscheint in Köln wieder die Truppe von 1648 mit einer Eingabe an den Rath, die von „Johann Weide, Wilhelm Roe und Gideon Gellius und Consorten“ ausgeht, ohne Robert Casse, der aber 1651 wiederkehrt (s. unten). Wir besitzen das Protokoll nicht vollständig und können es nur so wiedergeben, wie es bei L. Ennen steht:

*1649. 2. November. — . . . Wir können E. G. nicht verhalten, was Gestalten wir vor 20 und 30 und nunmehr vor vier Jahren allhier zu Köln comoedias exerciert und wir uns dergestalt verhalten zu haben uns versehen, dass damals die Herren spectatores ein gutes Gefallen und ein lustiges Vergnügen daran gehabt haben. Da wir nun eine Zeit lang zu Wien in Oesterreich, auch jüngsthin zu Nürnberg vor etlichen hochangesehenen Herren Abgesandten und Generalen einige comoedias und actiones vom lieben Friedensschluss exerciert haben und wir von dort jetzt nach Köln gekommen sind, so gelangt an E. G. unser

unterthäniges, demüthiges Bitten, dieselben wollen ihrem gnädigen Belieben nach gestatten, dass wir etliche historias sowohl vom Friedensschluss wie auch andere interludia eine Zeit lang aufführen.

Für alle in diesem Schriftstück erwähnten Bewegungen der Truppe in früherer Zeit fehlen die urkundlichen Belege. Vermuthlich gehörten die Leiter derselben anderen Truppen in untergeordneterer Stellung an, so daß sie in den Aktenstücken, welche Namen überhaupt enthalten, nicht genannt wurden. Jedenfalls waren sie nach England zurückgekehrt; denn aus ihrer Eingabe vom April 1648 (s. oben) ist ersichtlich, daß sie kurz vorher auf dem Kontinent angekommen waren. Des kaiserlichen Freipasses, welchen sie 1650 erwirkten, haben wir oben schon gedacht. Aus demselben geht hervor, daß sie „eine ziembliche Zeit hero an unterschiedlicher hoher Potentaten Höfe, wie auch anderer Orten hin und wieder, allerley lustige Spiel vnd kurtzweilige Comoedien öffentlich exhibirt und gespielt haben", u. A. auch „alhier in unserer Stadt Wien und darüber auch in unseren Kaiserlichen Hof selbsten". Im Juni 1650 zeigen sich Englische Komödianten in Ulm, ohne aber die erbetene Spielerlaubniß erlangen zu können[1]); welche Truppe dies war ist aus der betr. Quelle nicht ersichtlich. Dann folgt Zittau, wo die „Kurfürstl. Sächsischen Komödianten" vom 14. bis 25. Juli im Rathause spielten[2]); aber auch hier enthält die Quelle keine nähere Angaben.

1651. 3. April. — **Wilhelm Roe, Johan Weide, Gedeon Gelli[illegible] und Robert Casse haben neben Ihren Consorten alß angebene Englische Comoedianten erhalten, wan Sie zurvordrist mit zeitlichen Martherren sich verglichen, was der Zuseher geben soll, und in beneficium der armen Weisen en[illegible]richtet werden wil, daß alß den Ihnnen die Gottestagige gebreuchige freyhe[illegible] über Ehrbare untadelhaffte comoedias zu agieren frey stehen solle.**

Auch in die Frankfurter Ostermesse 1651 fällt wieder das Auftreten einer Truppe, vermuthlich eben dieselbe. Ob eine in Ulm im Juli ertheilte Spielerlaubniß[1]) ebenfalls ihr galt, wissen wir nicht; mit Sicherheit finden wir sie erst im Dezember in Prag wieder.

Im Jahre 1652 treffen wir Englische Komödianten in Frankfurt (Ostermesse), in Basel (Juli)[3]), in Ulm[4]) (September), wo sie jedoch wiederum abgewiesen werden.

---

[1]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 323.

[2]) A. Cohn, a. a. O., p. C.

[3]) Ebenda, p. CII.

[4]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 324.

Um diese Zeit war, wie es scheint, von den Truppen, die sich glische Komödianten nannten, nur noch die des Joris Joliphus Thätigkeit; denn wo in den Quellen von 1653 an ein Name ırhaupt noch vorkommt, ist es der seinige. So in Wien[1] (Mai ;3), Basel[2] (Anfang 1654). Ob die in Regensburg und Ulm[3] Mai 1653 genannte Truppe ebenfalls die des Joliphus ist, wissen : nicht, ebensowenig, ob sich das folgende Kölner Sitzungsproto-l auf ihn bezieht:

1654. 24. April. — Die Englische Comoedianten haben supplicando gebetten, bey dem vor 3 iharen täglich erlegten pfening der 2 Rthlr. bleiben zu laßen, auch ıen eine Zeit von 30 tagen, die comoedias zu repraesentiren gnädig zu ver-ıstigen. Darauff geschloßen, daß Sie nebens den 2 Rthlrn auch dem armen ısenhauß einen Rthlr beystewren, und mit dem beding biß zur Creutz-Woch ; comoedias continuieren sollen.

Für 1655 fehlt es an Nachrichten. Im März 1656 erscheint ıe ungenannte Truppe in Windsheim am Main[4]) und im April eder Joliphus in Köln:

1656. 19. April. — Joris Jolieff hat ihme vnd beyhabender Englischer ıpagnie zu erlauben gebetten ehrliche Comedias auff'm Quattermarck zu re-ısentieren und agieren, vnd zwar verwilligung darzu auff vierzehen tag lang ;estalt erhalten, dass allermassen wie vor diesem dem gemeinen guet vnd ən Weisen ein benantes gegeben vnd ein ander bequemer ohrt zuvorderst ificiert werden solle.

1656. 24. April. — Joriss Joliff hat vor sich vnd beyhabende Englische oedianten den oberen Sahl aufm Quattermarck zu agieren zu verwilligen ge-en, welches ein Ehrs: Rhatt pure abgeschlagen, vnd es allerdings bey vorigem uss bewenden lassen.

Hier schließen die Kölner Nachrichten. Zu erwähnen bleibt noch das Erscheinen einer ungenannten Truppe Englischer nödianten in Ulm, Juli 1657, wo sie aber abgewiesen wird[3]; des Jolifus in Wien im Jahre 1659, wo er sich erbietet so öne Komödien und Tragödien aufzuführen, wie man in Deutsch-d bislang nicht gesehen, und wo er sich „Englischer und Heidel-ger Comediant" nennt[4]; und endlich das einer ungenannten ıppe in Zittau, im April 1660[4]).

Ich habe versucht, an der Hand der Kölner Rathsprotokolle Chronologie der Englischen Komödianten in Deutschland von

[1]) A. Cohn, a. a. O., p. CIII.
[2]) Ebenda, p. CII.
[3]) Karl Trautmann, a. a. O., Band XIII, p. 324.
[4]) A. Cohn, a. a. O., p. CIII.

ihrem ersten Erscheinen an bis zu ihrem Verschwinden zu skizzieren, soweit die bis jetzt zugänglich gewordenen Quellen Dies ermöglichen. Da wir eine ähnliche Zusammenstellung anderweitig nicht besitzen, war mir eben die chronologische Folge in erster Linie maßgebend, nicht aber die Bewegungen der einzelnen Truppen, ein Gegenstand, über welchen andere, wenn auch ein vollständiges Gesammtbild noch nicht gewährende Arbeiten vorliegen, und welcher daher hier nur gelegentlich Berücksichtigung fand.

Die vorhandenen Quellen werden durch meine Arbeit keineswegs entbehrlich; aber ich darf hoffen, die Benutzung derselben erleichtert und zu ferneren Forschungen eine neue Anregung gegeben zu haben.

Literarische Uebersicht.

---

den **Griggs'schen** und **Prätorius'schen** Quarto-Facsimiles sind neuerdings erschienen: King Lear, 1608 Q. 1, & 1608 Q. 2. Othello, 1622 Q. 1, & 1630 Q. 2. Sonnets, 1609 Q. 1. Titus Andronicus, 1600.

---

ms: written by Wil. Shakespeare. Gent. Printed at London by Tho. Cotes, and are to be sold by John Benson, dwelling in St. Dunstans church-yard. 1640.

Alfred Russel Smith hat hiervon einen hübschen Reprint veröffentlicht.

---

alet, Prince of Denmark. Lines pronounced corrupt restored, and mutilations before unsuspected emended, also some new renderings. With Preface and Notes, Hamlet's 'antic disposition', and a account of some Shakespeare Classes. — By Matthias Mull, Late Proprietor and sometime Editor of the 'Times of India', and Editor of 'Paradise Lost'. London 1885.

Wir wollen das Buch für sich sprechen lassen:

Preface, pg. IX: *I may call attention here to the treatment I have given to much-discussed line 'A little more than kin and less than kind', which will be d at* p. XXV. *Also the troublesome speech, 'For if the sun breed maggots', &c., h I emend thus, 'Foh! if the sun'*, p. XLI. *The irritating corruption, 'And r the devil', which I change into 'And tether the devil'*, p. I. *The equally obate line, 'And stand a comma 'tween their amities', where I supply counter,* VIII. *There are several more of like importance, but I mention one other: Queen is made to say in the duel scene between Hamlet and Laertes, that s fat, and scant of breath' — is it conceivable that queenly dignity would utter oarse a remark, or is it consistent with the situation? No; she said, 'He's t, and scant of breath'*, p. LIX. *The most stubborn and unyielding, however, ll the bewildering enigmas propounded for solution, and 'the meaning of which s impossible to detect' — so scholars of highest repute say, and not without apent reason — is the line, 'Go, get thee to Yaughan'*, p. LV.

In Bezug auf die Stelle a little more than kin sagt unser Autor, nach- er die Lesarten anderer Autoren natürlich verworfen hat:

I submit for consideration an entirely different explanation. To the reminder of kinship by the King, Hamlet says, 'A little (signifying very much) beyond mere relationship I stand to you—I am rightful heir to the crown; I am by right your king, and you my subject. Verily 'this is a little more'; and is it not Hamletian in its subtle significance and profound allusion? Is not this worthy an 'aside'? and is not this dramatic contrivance invested with a character such as it should possess? The received explanation seems poor and meaningless beside that which I suggest.

„Go, get thee to Yaughan" erklärt der Autor, nachdem er auch hier die Erklärungen der Anderen ad absurdum geführt hat, wie folgt:

I submit, however, this emendation:

Go, get thee to't again. Fetch me a stoup of liquor.

There is a simple naturalness in this, admirably in keeping with the rough pleasantry of the whole episode. The Clown plainly repeats here, using it now as a pleasant jeer, the same phrase twice repeated just above, 'To't again, come'. Reverse this, 'Come, to't again', and we get once more what is so familiar in his mouth, 'Go, get thee to't again', make a simpleton of yourself again — which so suitably closes the fun and badinage that had passed between them.

Noch eine Lesart will ich citieren, und es dann des grausamen Spiels genug sein lassen:

The received text is this:

'Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land'.

Der Autor schlägt dafür vor:

Why this same strict and most observant watch?
Why so nightly toils the subject of the land

und fährt dann fort:

Confirmation of the correctness of my changes, both verbally and in punctuation, is convincingly supplied in Horatio's reply:

and this, I take it,
Is the main motive of our preparations,
The source of this our watch.

that is, (1) our preparations impose unusual toil on the people; and (2) this the reason of our strict watch; the one class toiled, the other watched.

By treating the two lines as embodying one question, confusion has necessarily resulted.

Und das Buch ist ganz ernsthaft gemeint; der Autor würde sich sehr wundern, wenn man es als spaßig bezeichnete, und leider kann man es doch nicht anders. Der Humor ist ja doppelt wirksam, wenn er mit ernster Miene auftritt.

Wir würden gern mit dem Rathe des Todtengräbers, aber in negativer Form, schließen: '*Do not make a simpleton of yourself again*'.

The Merchant of Venice. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Emil Penner, ordentl. Lehrer am Louisenstädt. Realgymnasium zu Berlin. Bielefeld, 1885.

Es ist eine Freude, zu sehen, wie der junge Stamm heranwächst! Si denen wir unser Bißchen Weisheit vom Katheder herab darreichten, sind nu

und selbstständig geworden; wir freuen uns, sie als Kollegen begrüßen zu en und freuen uns noch mehr, zu wissen, daß, wenn wir müde die Geistes- ; niederlegen, Andere da sind, gleich berufen wie wir und gleich willig, r Werk fort zu führen.

Die vorliegende Ausgabe erfüllt ihren Zweck in vollstem Maaße; der Heraus- r bezeichnet denselben wie folgt:

„Der Gedanke, der mich bei Herstellung dieser Schulausgabe geleitet hat, ein praktisches Buch dem Schüler in die Hand zu geben, ist in Folgendem zum Ausdruck gekommen: ich habe in der Einleitung außer der Biographie Shakespeare's und einer Besprechung der Quellen des Merchant eine kurze Uebersicht über die Entstehung des englischen Dramas gegeben; ich habe ferner mich aller ästhetischen Bemerkungen enthalten; in den Noten vor allem grammatische und lexikalische Abweichungen vom modernen Gebrauch, sowie Unregelmäßigkeiten im Metrum berücksichtigt; die Aussprache solcher Wörter angegeben, die erfahrungsmäßig von vielen Schülern falsch gelesen werden; endlich längere sachliche Erläuterungen in dem 'Anhange' zusammengestellt."

Die Einleitung ist in ihren Theilen klar und gut geschrieben gehalten, und t dem Lehrer eine sichre Handhabe zur Weiterausführung; der Text ist der 'sche mit mehreren Abweichungen, die meist aus der Vergleichung der Globe ion und der Ausgabe von Clark und Wright hervorgegangen sind, und so die Ausgabe auch in Bezug auf den Text gelobt werden; der Anhang end- zeigt den richtigen Takt des Herausgebers, der dem Lehrenden nur die ke giebt, daß zu erklären sei; die Erklärung selbst deutet er nur soweit daß die Selbstthätigkeit des Lehrers nicht beschränkt wird, während wir doch nnen, daß der Herausgeber wohl im Stande wäre, das Lehrmaterial weiter ufführen. In einzelnen Fällen wird diese Diskretion sogar ein klein wenig zu getrieben. Wenn wir (pag. 3, Z. 9 v. o.) lesen: 'Andrew, Name eines be- gen Schiffes', so genügt das nicht ganz; es kann Jemand ein sehr tüchtiger er sein und doch nicht wissen, was hier unter *Andrew* zu verstehen ist — nuß der Herausgeber helfen, damit die Schüler nicht Fragen stellen, die der rer nicht beantworten kann. Andrew ist nicht der Name eines beliebigen ffes; Andrew Miller ist der Slang-Ausdruck für ein Kriegsschiff (in Lucas' B. steht 'Andrew Miller's lugger, ein königliches Schiff') und Schmidt begeht einem Sh. W. B. denselben Fehler wie unser Herausgeber, wenn er nur sagt: *rew, name of a ship*, denn damit ist nichts erklärt, und auch nicht der g angegeben, auf dem man zu einer Erklärung gelangen kann. Es mußte igstens angegeben werden: *Andrew, abgekürzte Bezeichnung für 'Andrew er's lugger', ein Slang-Ausdruck der Marinesprache, dessen Entstehung kel ist.* —

Pag. 20, Z. 68 ist der Sinn noch höflicher zu fassen als der Herausgeber bezeichnet; seine Form würde bei Gleichgestellten angemessen sein, Salarino Solanio aber zeigen durch die Form ihrer Antwort, daß sie Antonio einen z höher als sich selbst einräumen: *wir wollen unsre Muße veranlassen, sich h der eurigen zu richten.* Im Weiterverlauf derselben Scene würde ich die rte *You have too much respect upon the world* für die Erklärung lieber mit *legt zu vielen Werth auf die Welt* übersetzen.

Pag. 30, Z. 89 *Do cream and mantle* durfte der Herausgeber unter allen Umständen nicht die Lesart von Q. I. *dreame* unerwähnt lassen. Ich persönlich bin überzeugt, daß Q. I. Recht hat, und daß cream ein Unsinn ist, während *dream* prächtig in das Bild paßt. In der nächsten Zeile kann *do* sich ebenso gut auf *visages* wie auf *men* beziehen.

Warum pag. 46, Z. 41 der Artikel vor *lady* 'wegen des vorangehenden ever' fehlen soll, ist nicht klar; der Satz würde ebenso korrekt lauten, wenn er in die Form gefaßt wäre: *Never to speak to any lady.*

Pag. 47, Z. 44 ist *temple* als Hauskapelle zu verstehen.

Auf derselben Seite, Z. 11 wäre bei der Note hinzuzufügen, daß im Italienischen das Wort *via*, als Abkürzung für *va via*, soviel wie *fort* heißt, nämlich: *Gehe deinen Weg*, während *via* im „kaufmännischen Sinne" das lateinische *via, der Weg* ist.

Bei der Note pag. 48, Z. 44, dürfte doch zu erwägen sein, ob *Parbleu* wirklich eine Verstümmelung von *Par Dieu* ist? *Parbleu* und *Morbleu* werden häufig von *barbebleu* und *mort bleue* abgeleitet.

Pag. 52, Z. 172 ist *if* am Besten mit *ob wohl* zu übersetzen (ob wohl irgend ein Mann in Italien etc.) — und dann muß der Satz hinter *book* mit einem ! schließen.

Pag. 54, Z. 209 ist die Erklärung falsch: *Thus with my hat* sagt nicht, daß der Redner den Hut auf dem Kopfe behält, sondern daß er ihn vor das Gesicht hält, wie es heute noch in der Kirche beim Anfange und dem Schlusse des Gottesdienstes Sitte ist. —

Diese Bemerkungen nur so beiläufig; sie sind mir gerade beim raschen Durchsehen des Buches aufgefallen. Die ganze Arbeit ist vortrefflich, und während sie dem Herausgeber alle Ehre macht, giebt sie uns die Verheißung, daß wir von ihm noch viel gutes Andre zu erwarten haben. Nur eine Bitte hätte ich: Möge der Herausgeber doch bei etwa folgenden Bänden dem unglückseligen Shakspere seine wohlverdiente Ruhe gönnen; Shakespeare ist nun einmal landläufig und populär — wozu die barocke Verstümmelung. Wer je Diplomatik getrieben und sie auf die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts angewandt hat, kennt die Leichtfertigkeit der damaligen Schreibweise der Namen, und wer außerdem die originalen Unterschriften Sh's. geprüft hat, weiß, daß er zumeist die auch heute populäre Form anwandte.

Ich glaube den Herausgebern einen Gefallen zu thun und einem Theile unserer Leser zu dienen, wenn ich dem nachfolgenden Programme einen Platz in der literarischen Uebersicht des Jahrbuches anweise, trotzdem der Publikation bereits in einem früheren Bande Erwähnung gethan war:

The Pseudo-Shakespearian Plays including the 'Doubtful Plays', edited by K. Warnke and L. Proescholdt. (In 8vo, well printed, in paper wrapper, price about 2 Mk. per play.) Halle, Max Niemeyer.

Among the minor dramatic productions of the Elizabethan age there is a number of plays which were formerly, on various grounds of external or internal evidence, ascribed to Shakespeare, but have been for the greater part proved by modern critical researches to be spurious, some of them being still regarded as

doubtful. Apart from the interest of this controversy and the inducement given by it to a closer appreciative study of the great poet's undoubted works, not a few of those plays command the attention of the Elizabethan student on account of their individual literary merit. The seven 'Doubtful Plays' contained in the folio of 1664 have been several times reprinted in later days, and one of them, 'Pericles', is generally embodied in the editions of Shakespeare's genuine works. But those reprints do not stand the test of modern criticism, and the rest of the pseudo-Shakespearian dramas are altogether difficult to procure. A writer in the Saturday Review of April 12, 1884 suggested, if some one would collect the strays which fancy has endeavoured to fasten on Shakespeare "he would do an uncommonly good deed". This "good deed" the editors of the "Pseudo-Shakespearian Plays" have anticipated; their intention is to issue under this title all those plays — about seventeen in number — which were either directly published under Shakespeare's name or initials, or have been in any way indirectly, through ignorance or otherwise, attributed to him. They will be published from time to time (as quickly as circumstances will permit) in a series of separate editions. Two of the series have already appeared, viz. I. Faire Em (1883), II. The Merry Devil of Edmonton (1884). Like these two, every following play will be printed from the oldest text, carefully collated with later editions; with the addition of explanatory notes and an introduction dealing with the authorship, sources, metre, bibliography, &c. A comprehensive Essay will be prefixed to the whole collection, which, it is hoped, may be completed in four or five years. An opportunity will thus be given of procuring an accurate reprint of each play and finally of the whole collection at a comparatively small cost.

The following is a list of the plays contemplated in this edition: —

Already published,

I. Faire Em. Mk. 2. II. The Merry Devil of Edmonton. Mk. 2.

In preparation,

III. Edward III., IV. The Birth of Merlin.

After which will follow,

The Troublesome Reign of King John. — A Warning to Fair Women. — The Arraignment of Paris. — Arden of Feversham. — Mucedorus. — George-a-Green, the Pinner of Wakefield. — The Two Noble Kinsmen. — The London Prodigal. — Thomas Lord Cromwell. — Sir John Oldcastle. — The Puritan, or the Widow of Watling Street. — The Yorkshire Tragedy. — Locrine.

Friendly communications as to rare editions, &c. will be gladly received by Dr. L. Proescholdt, Homburg v. d. H., 35 Elisabethenstraße.

A Collection of Old Plays. In four volumes. Edited by A. H. Bullen. — Vol. IV. — London. 1885.

Der vierte und letzte Band dieser Sammlung ist erschienen und enthält:

Two Tragedies in One. By Robert Yarington.
The Captives, or the Lost Recovered. By Thomas Heywood.
The Costlie Whore.
Everie Woman in her Humor.
Appendix. — Index. —

Englische Sprach- und Literaturdenkmale des 16., 17. & 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Vollmöller. II. Marlowes Werke. Historisch-kritische Ausgabe, von Hermann Breymann und Albrecht Wagner. I. Tamburlaine, herausgegeben von Wagner. III. The life and death of Doctor Faustus, made into a farce, by Mr. Mountford. With the humours of Harlequin and Scaramouche. London 1697. Herausgegeben von Otto Francke. Heilbronn, 1885, 1886.

Wir können auch diesen Bänden gegenüber nur die rühmende Anerkennung wiederholen, die wir bei dem Erscheinen des ersten ausgedrückt haben. Die Einleitung beider Bände giebt Beleg für die gründlichste Forschung von Seiten der Herausgeber, und die Wagner'sche Textvergleichung ist vor allem zu rühmen. Die Studierenden auf dem Gebiete der englischen Literatur sind dem Prof. Vollmöller zu großem Danke verpflichtet, daß er ihnen hier in gelehrt gewissenhafter Form und zu einem höchst mäßigen Preise das unentbehrlichste Material zugängig gemacht hat, und wir können nur wünschen, daß er sein Publikations-Programm soweit wie möglich ausdehnen möge.

Boyle, Shakespeare's Wintermärchen und Sturm. Petersburg, 1885.

Der Verfasser steht auf dem, ich möchte sagen, biographischen Standpunkte in der Beurtheilung des Shakespeare'schen Schaffens; er sagt:

> „Im Sturm haben die Charaktertypen, die den Dichter während seiner ganzen Dichterlaufbahn beschäftigt haben, eine harmonische Vollendung erlangt, wie sie von keinem andern Denker oder Dichter, weder vor noch nach ihm je erreicht worden ist. Wenn wir uns die bedeutendsten derselben, Prospero und Miranda genauer ansehen, so werden wir finden, daß es alte Bekannte und zwar ursprünglich wirkliche Personen sind, die der Dichter in seiner Umgebung vorfand und dann unter verschiedenen Namen in seinen späteren Werken immer mehr und mehr idealisierte. Wir können beobachten, wie er bemüht ist, die Züge, welche sie als wirkliche Personen kennzeichnen, wegzuwischen und jene hervortreten zu lassen, welche sie mit der ganzen Menschheit gemein haben, bis dann das Ideal aus der Wirklichkeit, an welcher wir sie zuerst faßten, herauswächst."

In dieser Auffassung, die uns an die Hermann'schen Arbeiten über den Sommernachtstraum erinnern, können wir dem Autor nicht folgen; es sind Produkte einer subjektiven Anschauung, die für Denjenigen, in dessen Innern sie entstehen, richtig sein mögen, hier aber auch die Grenze ihrer Bedeutung finden; Diskussion darüber giebt es ebenso wenig, wie über die Frage, ob etwa Goethe das Original-Porträt zum Mephisto später zum Clavigo'schen Carlos verfeinert und allmählich so weiter idealisiert habe, daß endlich der Tasso'sche Antonio daraus werden konnte. (Dies Beispiel natürlich ohne jede Berücksichtigung der thatsächlichen Chronologie Goethe'scher Werke.) Es müßte dann ein wunderlicher Zustand für das lebende Original gewesen sein, solch buddhaische Wandlungen bei lebendigem Leibe in sich vorgehen zu fühlen.

Wenn wir diesen, den hypothetischen Theil der Boyle'schen Arbeit, zurückweisen müssen, so können wir dem darauf folgenden historischen umsomehr Anerkennung zollen. Die einzelnen Abschnitte haben folgende Ueberschriften:

I. Die geschichtlichen Begebenheiten, welche dem 'Sturm' und 'Wintermärchen' zu Grunde liegen.
II. Eine andere Fassung der dem Wintermärchen zu Grunde liegenden Geschichte, wie sie in Masovien entstand.
III. Jacob Ayrers 'Schöne Sydaea'.
IV. Greenes Pandosto, oder die Geschichte von Dorastus und Faunia.
V. Die höchst außerordentlichen, ergötzlichen und lustigen Abenteuer des Parismus, des allerberühmtesten Prinzen von Bohemien.
VI. Die Reise Sir George Summers.

Auch hier sind viele Begegnungen mit früheren Forschern, ganz besonders : Hermann, unvermeidlich, aber die Arbeit hat den großen Vorzug der Kürze der übersichtlichen Behandlung des Stoffes.

ı sknecht, E., Floris and Blauncheflur. Mittelenglisches Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, nebst literarischer Untersuchung und einem Abriß über die Verbreitung der Sage in der europäischen Literatur. (Sammlung Englischer Denkmäler in kritischen Ausgaben. Band. 5.) Berlin 1885.

Wenn Shakespeare's Wirken und Bedeutung ebenso wenig von der Periode er Vorgänger, wie von der der Epigonen zu trennen ist, so hat unser Jahr- ı die Pflicht auf Arbeiten wenigstens hinzuweisen, die aus dem Boden einer r beiden Kulturkreise emporgewachsen sind. — Die vorher erschienenen Bände :er Sammlung brachten: Aelfrics Grammatik und Glossar (Zupitza). ›mas of Erceldoune (Brandl). The Erl of Tolous and the Emperes lmayn (Lüdtke). Wulfstan (Napier).

Das Buch ist in zwei Theile getheilt: I. Th. Verbreitung der Sage außer- › Englands. — 2. Th. Das englische Gedicht.

Der I. Th. zeigt uns die Wanderung durch Frankreich, die Provence, Deutschl, Skandinavien, Italien, Griechenland, Spanien und Portugal, sowie die genländische Heimat.

Der II. Th. behandelt die Handschriften, die Sprache des Gedichtes und die rik. Außerdem findet eine Vergleichung zwischen dem englischen Gedichte seiner nächsten Quelle, der französischen Fassung, statt. An diesen Theil ießt sich die Inhaltsangabe des englischen Gedichtes und der Text, dem dann a Anmerkungen und Namensverzeichniß folgen.

Die Arbeit ist eine in hohem Grade gewissenhaft durchgeführte und für den ɜck des Verfassers erschöpfende. Dieser Zweck war in erster Reihe ein ·ologischer, und so hatte der Autor keine Veranlassung, mit Jacob Grimm ɜch. Myth. pag. 400) die Quellenspuren des Gedichtes weiter zu verfolgen, ihn in den Naturmythus hineingeführt haben würden.

---

dy Martin (Helena Faucit). On some of Shakespeare's Female Characters. London, 1885.

Das Jahrbuch hat im Jahrgange XVII einen der Aufsätze gebracht, welche ι Inhalt des vorliegenden Werkes bilden, nämlich die Abhandlung über Ophelia. › anderen behandelten Charaktere sind: Portia, Desdemona, Juliet, Imogen,

Rosalind und Beatrice. — Es ist ebenso interessant wie lehrreich, in die Geisteswerkstatt einer Künstlerseele hineinblicken zu können, und werthvoller wird dieser Einblick, wenn es zugleich die Seele einer feinorganisirten, edlen Frauennatur ist. — Die Verfasserin sagt in ihrem Vorwort:

What I have said has been written in a loving and reverent spirit, with the wish to express in simplest language what I feel deeply about these exquisite creations of Shakespeare's genius. That fuller justice might well be done to them I do not doubt. Still I have the great advantage of throwing my own nature into theirs, of becoming moved by their emotions: I have, as it were, thought their thoughts and spoken their words straight from my own living heart and mind. I know that this has been an exceptional privilege; and to those not so fortunate I have striven to communicate something of what I have learned in the exercise of my potent art.

My best reward would be, that my sister-women should give me, in return, the happiness of thinking that I have helped, if ever so little, to appreciate more deeply, and to love with a love akin to my own, these sweet and noble representatives of our sex, and have led them to acknowledge with myself the infinite debt we awe to the poet who could portray, as no other poet has so fully done, under the most varied forms, all that gives to woman her brightest charm, her most beneficent influence.

In der Abhandlung über Portia schlägt die Künstlerin denselben Weg ein, wie in ihrer Untersuchung über Ophelia: sie forscht nach den ersten Erziehungseindrücken, nach dem Einflusse des Vaters auf die bildungsempfängliche Seele der Tochter und gelangt auf diesem Wege zu den feinfühligsten Empfindungen uud Beobachtungen. Aber sie geht, glaube ich, ein wenig zu weit, wenn sie — nach dem Schlusse des Stückes — ihre Heldin noch weiter handeln und in fortgesetzte Beziehung zu andern Gestalten treten läßt; wenn sie z. B. Portia, nach dem letzten Fallen des Vorhanges, zu einer materiellen und seelischen Pflegerin Shylock's macht, die ihn bekehrt und womöglich zu einem fanatischen Christen wandelt, so streift das, sowohl mit dem Stücke wie mit dem Charakter der damaligen Geschichts-Periode verglichen, entschieden an das Barocke. Eine Portia, die sich als Seelen-Diakonissin in engen Kontakt mit einem Wesen bringt, das nicht nur sich in den früheren Berührungen auf das Schlechteste gezeigt hat, sondern einer Klasse angehört, die damals wirklich, im allerernstesten Sinne des Wortes, die Parias, selbst des niedrigsten Volkes, waren, ist undenkbar. Was heute Narrheit und Karrikatur oder Neid und Furcht ist, das war damals natürliche Konsequenz der gesellschaftlichen Verhältnisse, und Portia in Beziehung zu einem Shylock hieße so viel wie irgend eine innige Beziehung zwischen einem Sklavenhalter echt spanischen Blutes und einem Vollblut-Neger. — Dieser Theil des Aufsatzes spricht mehr für das anmuthige, echt weibliche Sein und Sinnen der Verfasserin, als für ihre Kenntniß der Kulturzustände vergangener Geschichtsperioden; immerhin aber gewährt auch er einen interessanten Einblick in dieselbe Stätte, aus der heraus der Dichter so gut verstanden und so anmuthig gestaltet wird.

Die darauffolgende Untersuchung über Desdemona ist weniger reich an Zügen, welche uns individuell und psychologisch der Verfasserin nahebrächten; es ist vielmehr die Schilderung des Charakters aus Shakespeare, nicht aus der Seele der Künstlerin heraus. — In der Studie über Juliet ist ganz besonders

osé vorzüglich, in welchem die Verfasserin Juliens Seelenzustand schildert, an das Grauen denkt, wenn sie in der Todtengruft erwachen würde. ɜm ist der Abschnitt reich an biographischen Notizen, die ihr Recht aus tsache ableiten dürfen, daß das ganze Werk aus Briefen an Freundinnen Imogen, Rosalind und Beatrice sind ebenso voll von feinen Zügen, weiblich und künstlerisch verstanden von der Verfasserin, daß sie, wie ze Inhalt der Werkes, eine stete Quelle des Genusses und werthvoller ıg — letzteres ganz besonders für Künstlerinnen — sind. Im Nachtrag vir noch eine skizzierte Notiz über Lady Macbeth, welche nur beweist, h diese Gestalt von der genialen Künstlerin wie von der edlen Frauen-chtig verstanden worden und nicht so in den Sumpf der Unnatur hinab- ist, wie Komödiantinnen und ästhetische Kritiker es mit Vorliebe bis ıeueste Zeit hinein gethan haben.

r lernen in dem Buche acht entzückende Shakespeare-Gestalten kennen: Portia, Desdemona, Juliet, Imogen, Rosalind, Beatrice und — als Shake-łestalt '*by her own right*' — Helena Faucit, Lady Martin.

---

g, Sir Philip Baronet, Hard Knots in Shakespeare. London, 1885.

„harten Knoten" sind unter der Behandlung des Autors nicht „weicher" n. Die Erklärung für diese traurige Thatsache finden wir in der Kom- zweier Aussprüche, welche das Buch uns bringt; das Motto auf dem tte sagt (als Citat aus Maß für Maß):

All difficulties are but easy, when they are known . . . . .

Vorworte erklärt unser Autor:

is true that I have not examined a single impression of either Folio or but I have followed the trustworthy guidance of the editors of the 'Cam- 'hakespeare' in the footnotes of which the various readings of the original re set down with conscientious accuracy.

ı! Auf diese Art dürfte der Verfasser wohl kaum dahin gelangen, von ;en zu können, daß ihm alle Schwierigkeiten leicht seien; denn um sie zu lernen und um sie zu prüfen, bedarf es doch wohl noch anderer Hilfs- ıls der '*foot-notes*' der Cambridge-Edition.

ı wird mich auf andere Männer und ihre Arbeiten, z. B. auf Grant White's ıeare-Scholar' verweisen, und ich habe mir selbst gesagt, daß volle Un- 3 der einschlägigen Litteratur vielleicht gerade der beste Weg zur pro- ı Selbstthätigkeit einer genialen Kombinations-Anlage sein könnte; aber ıbe nicht, daß die Leser des Buches eine solche z. B. in folgender „Auf- g" eines '*hard knot*' finden werden:

ʒ. 222) . . . . . *but it will be argued that all that can be done has been ·eady, and that, where the* first *Fol. reads*

. . . .

At Grecian sword. Contenning, *tell Valeria,* &c.

ɜre the second *Fol. reads*

At Grecian swordes contending: *tell Valeria,* &c.

two ways, and two only are open to us — either that taken by Capell, who merely added to the line of the Second *Folio an apostrophe after 'swordes', to indicate that it was a plural genitive,* or *that taken by Mr. Collier, who altered the line of the* First *Fol. to*

at Grecian swords, contemning: tell Valeria.

There will be no lack of critics to correct me, if I err, but I cannot help thinking that the participle 'contemning' — Mr. Collier's participle — coming immediately after such a strong expression as 'spit forth blood', even if it be not slightly tautological, does not add much to the spirit and force of the passage; while, as for the emendation of the Second *Fol.*, that *must, of course, claim our attention, but it cannot command our acceptance. And why? Because the Sec. Fol. was merely copied from the first, and not from an independent transcript; where, therefore, it differs from the first, the difference is due to transcriber, printer, prompter, presscorrector, no one knows whom, and it may be estimated accordingly. We are certainly not* bound *to follow it, specially if we can account in some other reasonable way for what appears in the* first *Fol. Now let it be observed that,* 'Contenning' *is cut off from the words that precede it by a full stop; secondly, that it is headed with a capital letter; and thirdly, that it is printed in italics: these three points can be gainsaid by none. Well now — this* exceptionally *printed, this obviously and avowedly misspelt word — what if it is no more than one of those numerous stage directions, like 'coming forward', 'digging', 'aside', 'reciting to himself', 'looking to the jewel', 'to the gold' — all these taken at random from 'Timon' — which ever and anon interrupt the text, signifying that Volumnia had ceased speaking to Virgilia, and, in* 'continuing' *her remarks — so the word should have been spelt — was addressing the gentlewoman in attendance.*

Das nennt unser Autor '*to account in some reasonable way*'!! — — —

Es hat dem Verfasser gewiß Vergnügen gemacht, an dem Buche zu arbeiten; denn man merkt ihm an, daß er mit seiner ganzen Seele dabei war; wenn er sich zwingen kann, nun, nachdem er die Lust gebüßt hat, die jeder Autor empfindet, der sich gedruckt sieht — ich sage, wenn er sich zwingen kann, ernst zu studieren und zu lernen, so wird sein nächstes Werk gewiß Dankenswerthes bringen.

Leo, F. A., Shakespeare Notes. London, 1885.

Der Vollständigkeit wegen muß der Titel erwähnt werden; einer Besprechung des Buches brauche ich mich wohl nicht zu unterziehen.

Gould, George, Corrigenda and Explanation of the Text of Shakespeare. London 1884.

Ueber Vieles läßt sich streiten, aber jedenfalls ist der Weg, den der Autor einschlägt, der richtige. Ihm liegt viel weniger daran, definitiv zu emendieren, als vielmehr auf die Fehler der ersten Ausgaben hinzuweisen; hierbei unterläßt er glücklicherweise nicht, die Neigung der späteren Herausgeber zu charakterisieren, die die alten Fehler als Tugenden hinstellten und sie durchaus konservieren wollten.

Das Büchlein, '*a new issue, showing hundreds of mistakes existing in the standard editions of the plays of the great dramatist*', ist 64 Seiten stark, und sehr zu empfehlen.

Moulton, Richard G., Shakespeare as a Dramatic Artist. A popular illustration of the principles of scientific criticism. Oxford, at the Clarendon Press, 1885.

Eine philosophisch-ästhetische Behandlung der Charaktere. Viele werden ihnen sympathische, Viele ihnen widerstrebende Anschauungen in diesem Buche vertreten finden. Es ist eines der vielen, nur aus der subjektiven Anschauung hervorquellenden Werke; wenn sie bei ihrem Rufe in den Wald das Glück haben, einem Echo zu begegnen, wenn sie einem Leser begegnen, der aus gleich veranlagter Individualität hervorgegangen, und außerdem philosophisch ähnlich disponiert ist, so können sie sich eine Gemeinde schaffen, die auf um so sicherem Boden stehn wird, als Dogmen ja nicht bewiesen zu werden brauchen und undiskutierbar sind.

Elze, Karl, A Letter to C. M. Ingleby, Esq., containing Notes and conjectural Emendations on Shakespeare's 'Cymbeline'. Halle 1885.

Die vorliegende Arbeit enthält ungefähr 110 Noten, von denen sich etwa 70 mit dem Versmaße beschäftigen. Die übrigen gehn an den Text, und bringen, wie sich das nicht anders von einer so fein arbeitenden Künstlerhand wie die Elze'sche, erwarten läßt, werthvolles Material. Daß trotzdem verschiedene Auffassungen einzelner Textstellen herrschen können, ist begreiflich, und wird immer, selbst der größesten Autorität gegenüber, der Fall sein. In dieser Richtung näher auf die Elze'sche Arbeit einzugehn, schieben wir bis zu dem Augenblick hinaus, wo die Ingleby'sche Cymbeline-Ausgabe erschienen sein wird. Der Elze'sche Brief wendet sich gewissermaßen an diese, und so erscheint es geboten und gerecht, beide Arbeiten einer vergleichenden Prüfung zu unterziehen.

'*Though this be madness, there is method in it*'. Man ist nicht immer in der Lage, Methode im Wahnsinn zu finden; zuweilen tritt er ganz wüst und ohne jede Spur von Methode auf, wie z. B. in folgendem „Pamphlet“:

Schäffer, C. C., Professor, Philadelphia. Hamlet, Prince of Denmark. An Earthquake of Critic and Criticisms. Essay (with diagram).

Die Widmung lautet wie folgt:

To the hero of the rebellion, who first, from the start, set the key to the treatment of the rebellion, and who, we trust, will set the key to the treatment also of the legacy left by rebellion (that is, its source, slavery), upon the north, Contempt of Labor, these rhapsodies of lyrics in prose, in word and line, as outlines on the play of Hamlet, and a time out of joint set right by its crime, to guide, guard, counsel and console, in the case and treatment of similar crimes and times, and as an analysis of the prince, are respectfully inscribed by the composer, his servant, the poet.

Wir glaubten bisher, der Wahnsinn auf dem Hamlet-Gebiete habe in jener Abhandluug kulminiert, welche uns bewies, daß Hamlet ein Frauenzimmer sei — weit gefehlt! Das vorliegende Heft in Großfolio ist in seinem Inhalte um soviel wahnsinniger als jenes, wie Folio größer ist als klein Oktav. Ueber jenes konnte man berichten; dieses ist unreferierbar. Ich habe im Irrenhause eine Wahnsinnige gesehen, welche ununterbrochen Briefe an höchstgestellte Personen schrieb, von denen sie behauptete, sie seien ihre Verwandten; ich habe mir eine Anzahl dieser Briefe mitgenommen, und bin bei der Durchsicht des Schäffer'schen Essays an sie erinnert worden.

White, Richard Grant, Studies in Shakespeare. London 1885.

Eine Anzahl von Essays ist hier vereinigt, welche zu verschiedenen Zeiten in „Periodicals" veröffentlicht waren. Es ist die Abschluß-Arbeit eines tüchtigen Lebens, das in seinem ersten Fluge allerdings nach Höhen zu streben schien, die zu erreichen ihm versagt wurde.

Aber immerhin wird der Name Grant White stets zu denen gehören, welche überall da genannt werden müssen, wo hervorragender Leistung auf unserem Gebiete Erwähnung geschehen soll.

Halliwell-Phillipps, J. O., Outlines of the Life of Shakespeare.
The fifth edition!

Es bedarf keines weiteren Referats, als dieser einfachen Worte! Wir stehn hier einer so riesigen Arbeitskraft, einer so verehrungswürdigen Gewissenhaftigkeit gegenüber, daß es eines Rühmens derselben nicht bedarf.

Möchte es dem Autor vergönnt sein, die Frucht seiner Arbeit zu ernten, d. h. zu sehen, wie aus dem von ihm so weise bearbeiteten Boden der Keim einer positiven Biographie Shakespeare's emporwächst.

Ingleby, C. M., Shakespeare and the Enclosure of Common Fields at Welcombe, being a fragment of the Private Diary of Thomas Greene, Town Clerk of Stratford-upon-Avon, 1614—1617. Edited with an Introduction and Notes. Birmingham: printed for the Editor 1885.

So dankenswerth es ist, wenn derartige Werke veröffentlicht werden, ganz besonders, wenn es ohne Erwartung eines materiellen Ertrages und auf Kosten des Herausgebers geschieht, so darf man doch bedauern, daß dieses selbstlose Verfahren es dem größeren Kreise der Sachkenner zur Unmöglichkeit macht, die Publikationen kennen zu lernen. Ich brauche hier nur an die vielen '*privately printed*' Veröffentlichungen Halliwell-Phillipps zu erinnern.

Das luxuriös in Folio ausgestattete Werk enthält XIII Seiten Einleitung, 19 Seiten Text und einen Plan. Es gehört in Bezug auf seinen Stoff in die Reihe des Materials, das Halliwell in seinen 'Outlines' behandelt (insofern uns darin Shakespeare in seinem alltäglichen Handel und Wandel, im geschäftlichen Thun entgegentritt), und ist ebenso dankbar anzuerkennen. Wir würden es aber zu rühmen haben, wenn die Herausgeber, neben der Luxus-Neigung der Biblio-

philen, auch dem Bedürfnisse der größeren Kreise durch Veröffentlichung in billiger Gestalt genügten. Grade die Forschungen, welche sich auf solches Material stützen, bringen oft die wichtigsten Resultate, und darum ist es hocherwünscht, daß die Kenntnißnahme desselben nicht auf den Kreis weniger Bevorzugter beschränkt bleibe.

Furness, Walter Rogers, Composite Photography applied to the Portraits of Shakespeare. (50 copies printed.) Philadelphia 1885.

Die Einleitung zu diesem interessanten Versuche beginnt mit folgenden Worten:

In Mr. Francis Galton's interesting Inquiries into Human Faculty *there is a Chapter on what is termed 'Composite Photographs', by which name is designated the final photograph obtained from the exposure to the same sensitized plate of a series of human faces. A photograph thus 'composed' presents, according to Mr. Galton's ingenious theory, the face typical of the group. It was while reading this Chapter that the idea occurred to me of trying, by a similar process, to obtain a typical portrait of Shakespeare.*

Der Versuch ist von Interesse und Bedeutung, wenn er eine Uebereinstimmung der verschiedenen Bilder nachweist, welche für den flüchtigen Anblick so fremd nebeneinander stehn. Und diese Uebereinstimmung läßt sich in der That herausfinden. Man hat sich den Prozess in folgender Weise vorzustellen: Nachdem die lichtempfängliche Platte ein Bild aufgenommen hat, wird sie einem andern ausgesetzt, und zwar so, daß die einzelnen Theile des Kopfes sich möglichst decken; deßhalb werden auch immer nur solche Bilder zusammengestellt, bei denen der Kopf die gleiche Richtung hat.

Bei der Vergleichung der im vorliegenden Buche so hergestellten Palimpsest-Bilder (man ist berechtigt, dem Process diesen Namen zu geben) frappiert eine Uebereinstimmung in den Formen und Zügen, wie man sie den einzelnen Bildern gegenüber vorher nie entdeckt hatte.

Die Vergleichung drängt unwillkürlich zu der Hypothese, daß nur die Talentlosigkeit der Maler, welche der Aufgabe gegenüber standen, Shakespeare zu porträtieren, schuld an der verschiedenen Form sei, in der uns das Bild desselben Mannes entgegentritt.

Das Buch giebt uns folgende Bilder:

1. als Grundlage für die Zusammensetzungen: Chandos-, Droeshout-, Jansen-, Stratford-, Felton-Portraits, Stratford-Bust, Marshall's Copy of the Droeshout-Portrait, Ashbourne-Portrait, Death-Mask.

Aus diesen Vorlagen sind folgende kombinierte Bilder hergestellt:

2. a. Composite Chandos-, Droeshout-, Jansen-, Stratford-, Felton-Bust;
   b. Composite Portrait of the Chandos and the Jansen-Portrait.
   c. Composite Portrait of the Chandos and the Droeshout-Portraits.
   d. Composite Portrait of the Felton-Portrait and the Stratford-Bust.
   e. Composite Marshall's, Droeshout, Ashbourne, Death-Mask.

Arbeiten wie die vorliegende haben gar nicht den Zweck, ein Abschließendes zu liefern; sie bringen Material zum Weiterarbeiten; sie gleichen der langwierigen Thätigkeit beim Bohren eines Tunnels, die endlich die offene Bahn schafft. In

diesem Sinne ist der geistreiche Gedanke, der dem Buche zu Grunde liegt, sowie die Art seiner Ausführung freudig zu begrüßen.

Auf dem Gebiete der „Shakespeare-Portrait“-Literatur haben wir ein anderes Werk mit großer Achtung zu besprechen, das nicht nur eine Fülle ernstester Arbeit und selbstlosester Hingabe an den Zweck, sondern zugleich eine tiefeindringende Sachkenntniß an den Tag legt:

Parker Norris, J., The Portraits of Shakespeare. Philadelphia 1885. gr. Quarto. ·Edition 500 copies, 266 pages. 33 Illustrations.

Welchen Fleiß die Herstellung dieses Werkes gefordert hat, das geht am Deutlichsten aus der Thatsache hervor, daß das Verzeichniß der Bücher und Zeitschriften, die der Autor benutzt hat, die ansehnliche Anzahl von 111 Werken resp. Aufsätzen repräsentiert. Im ersten Kapitel behandelt der Autor sein Lieblingsthema: '*Shall we open Shakespeare's grave? A plea for ascertaining the true likeness of the poet*'.

Ueber diese Frage hat sich das Jahrbuch bereits ausgesprochen und gegen die Eröffnung Stellung genommen. Ob des Autors Prophezeihung, daß jene unter allen Umständen irgend einmal geschehen werde, später ihre Bestätigung findet oder nicht, würde kaum etwas an der Pietätlosigkeit des Aktes ändern. Man soll ein Grab zerstören, nicht um einen Tod oder einen Todten zu verifizieren, sondern um festzustellen, welches von den vielen Bildern das ähnlichste sei! Streift das nicht fast an frivole Neugier?

Doch hier haben wir von Anderem zu sprechen: von der durch ihre Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit in die erste Reihe des Werthvollen tretenden Arbeit über die Portraits unseres Dichters.

Das vorliegende Werk bringt Alles, was bisher durch Boaden, Wivell und Friswell, sowie durch eine unzählige Menge von Einzeluntersuchungen vertreten war, nicht nur in der kritischen Behandlung des Stoffes selbst, sondern werthvoller gemacht durch eine absolut vollständige Sammlung von guten und getreuen Nachbildungen aller bisher, sei es als Gemälde, als Stich oder als Bildwerk, bekannten Portraits. Das Verzeichniß der im Bande behandelten Bilder führt Folgendes auf: Stratford Bust, Droeshout Engraving, Chandos Port., Deathmask, Jansen P., Felton P., Stratford P., Ashborne P., Duke of Devonshire Bust, Hamptoncourt P., Hilliard Miniature, Warwick P., Jenning's Min., Burn P., Lumley P., Boston Art Museum P., Challis P., Zoust P., Zucchero P., Boardman Min., Stace P., O'Connell P., Gilliland P., Hardie P., Liddell P., Dunford P., Winstanley P., Zincke P., Talma P., Monument Westminster Abbey, Shakespeare-Gallery Alto Relievo, Roubiliac Statue, Ward Statue.

Der erklärende Text mit dem gesammten historischen Material der Auffindungs- und Besitz-Verhältnisse ist durchaus erschöpfend und verleiht dem schon durch seine luxuriöse Ausstattung hervorragenden Werke einen höheren inneren Werth, der es um so beklagenswerther macht, daß das Werk in verhältnißmäßig nur wenige Hände gelangen kann.

Deakin, Andrew, Sketches in Shakespeare Villages. Birmingham 1885. Folio.

Folgendes lesen wir in der Vorrede:

„Within an area of twenty-five miles, the boundaries of which are described by an equilateral triangle, having one side running in a easterly direction from Stratford-on-Avon, lie a number of villages connected by history and tradition with the name of William Shakespeare. Changes have taken place in them since the age of the great dramatic poet; but they are still remarkable for picturesque beauty. How long they will remain so is uncertain. The half-timber cottages with thatched roofs are giving place to buildings of red brick with tiles or slates, and the refinements of nineteenth century society, together with increasing demands for domestic comfort, are rapidly obliterating the features of the places as they existed even two centuries ago. The present work is an amateur sketcher's attempt to preserve a knowledge of some of the characteristics of Mid-England villages, made shrines by rambles of England's greatest son.

It is accepted as a fact that at one of these villages — Shottery — Shakespeare found his wife. Eight others have gained notoriety from their connexion with an apocryphal story of the poet's convivial habits; and as all the places chosen for illustration are places of antiquity, it is a reasonable supposition that the poet often visited them in his youthful days, and during the late years of his life.

The scenes contained in this work have been selected as those most completely retaining the features of olden times. Modern improvements have been little heeded, while beauty of scene has been overlooked with the object of preserving, however imperfectly, the appearance of the ancient homesteads of the Shakespearean country."

Die dargestellten Ansichten sind:

Bidford (2), Bidford Grange, Avon at Barton, Broom (2), Welford, Dorsington, Shottery, Temple Grafton, Great Hillborough, Little Hillborough, Arden's Grafton, Pebworth (2), Broad Marston, Long Marston, Exhall, Wixford (2).

In Summa zwanzig Blätter, die mit Liebe und graziösem Talent dargestellt sind, und die uns in der Einfachheit der Umgebungen, die sie zeigen, mit Rührung erfüllen, wenn sie uns sagen: wir waren die ersten Stätten, durch die Er wandelte, Er, dem nachher die Welt nicht groß genug war, um sie mit seinem Ruhme zu erfüllen.

Die Gesammtwirkung der Blätter wird am Besten durch folgende Worte Elze's in seinem „Shakespeare" (pag. 53, 54) ausgedrückt:

„Wir dürfen uns also den Knaben Shakespeare als Sänger oder Fahnenträger vorstellen, wie er der Prozession nicht nur zu dieser Ulme, sondern an der ganzen Kirchspiels-Grenze entlang folgte. Wer die eingehenden Schilderungen bei Knight gelesen hat, kann ferner nicht in Zweifel sein, daß der heranwachsende Knabe an den mäandrischen Krümmungen und malerischen Ufern des Avon mit den lieblichen Dörfern und stattlichen Herrensitzen (Welcombe, Kampton Lucy, Bidford, Charlecote, Fulbrooke etc.) auf- und abwanderte, und verschiedene Stellen in den Dramen geben Zeugniß, wie tief sich dieser liebliche Fluß dem Gemüthe des Knaben einprägte. Insbesondere wird die nächste Umgebung von Stratford,

das sogenannte Red Horse Valley, der Schauplatz seiner ersten Ausflüge und Spiele gewesen sein. Diese freundliche Landschaft mit ihren wellenförmigen Schwingungen, ihrem gesättigten Wiesengrün, ihren Büschen und prächtigen Bäumen, in denen die Dörfer traulich versteckt liegen, läßt sich in Shakespeare's landschaftlichen Schilderungen mehrfach wiedererkennen; in der That entspricht die Landschaft im Sommernachtstraum, im Wintermärchen, in Wie es Euch gefällt und andern Stücken durchaus der Landschaft von Warwickshire. Besonders häufig gedenkt Shakespeare der gesegneten Obstgärten, an denen seine Heimath so reich war, und der darin gezogenen Apfelarten. Das freundliche Bild von Warwickshire, das sich so vor unseren Augen aufrollt, wird noch verschönert, wenn wir uns erinnern, daß die Volksfeste und die Volkspoesie des lustigen Alt-Englands ihren letzten abendröthlichen Glanz und Duft darüber ausbreiteten, bevor der Puritanismus dieses fröhliche, sinnlich-poetische Volksthum mit bleiernen Füßen niedertrat." —

Oechelhäuser, Wilhelm, Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen und Charakteristik sämmtlicher Rollen. Minden, 1885. 2 Bände.

Das Publikum ist dem Autor für diese Republikation der früher in seiner Shakespeare-Ausgabe veröffentlichten Einleitungen zu Dank verpflichtet. Sie giebt Denjenigen, welche bereits im Besitze einer Text-Ausgabe sind, Gelegenheit, sich durch Erwerbung dieser Abhandlungen ein werthvolles Material für das Verständniß der dramaturgischen Seite in Auffassung und Behandlung des Autors zu schaffen. — Und wenn selbst hie und da die Ansicht des Autors Opposition finden wird, so muß ein Urtheil doch allgemeine Geltung gewinnen: daß wir einem mit Sachkenntniß und Liebe geschaffenen Werke gegenüberstehn, das mit feiner Hand die oft wirren Fäden der Entwickelung der Situationen und Charaktere auseinandergelegt hat.

Werder, Karl, Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth. Gehalten an der Universität zu Berlin. Berlin, Wilhelm Hertz. 1885.

Als der Autor in seinem früheren Werke (Vorlesungen über Hamlet) die Entdeckung gemacht hatte, daß Hamlet ein höchst energischer Charakter sei, fand er, daß Klein vor ihm Dasselbe gesagt habe, ohne daß er davon Kenntniß hatte. Dasselbe Unglück ist ihm mit Macbeth begegnet. Wenn Jemand Vorlesungen über Macbeth halten will, so soll er doch wohl die einschlägige Literatur, soweit sie von Wichtigkeit ist, kennen zu lernen suchen, und ich hoffe, daß man es mir nicht für Ueberhebung anrechnen wird, wenn ich meine Uebersetzung des Macbeth (Shakespeare's dramatische Werke, unter Redaktion von H. Ulrici herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Berlin, Reimer, Bd. 12), sowie die dazu gehörige Einleitung zu der oben näher charakterisierten Literatur zähle.

Nun, wenn Herr Werder sich etwas vertrauter mit dem vorhandenen Material gemacht hätte, so würde er entdeckt haben, daß wiederum ein Andrer vor ihm seine Entdeckung gemacht habe; er hätte dann nämlich gefunden, daß in dem

oben citierten, im Jahre 1871 erschienenen 12. Bande der Ausgabe, auf Seite 174 bis 178 dieselbe Entdeckung steht, die er im Jahre 1885 nachempfunden hat. Er hätte auf diese Ausführungen da hinweisen können, wo er mit der Vollbegeisterung eines Columbus der Welt einen neuen Horizont eröffnet:

(pag. 35.) „Dieser Brief nämlich an dieser Stelle ist ein Kunstmittel, das seines Gleichen sucht.

Denn durch die wenigen Zeilen, welche die Lady laut liest, wird sie augenblicklich auf die Höhe der Situation gehoben — sie, die Neue, dem Stück und uns ganz Fremde, sowie sie nur auftritt, unmittelbar in den Stand gesetzt, so in die Handlung einzugreifen, als wäre sie von Anfang an darin gegenwärtig und mitwirkend gewesen; das Rad derselben mit solchem Griffe fassend, daß wir gleich merken, ein neuer heißer Blutstrom fährt in die Sache, der sie mit noch wilderem Puls und in noch reißenderem Gange vorwärts treiben wird.

Wann also hat Macbeth der Lady den Plan, den sie ihm vorhält, eröffnet?

Vor dem Stück! nirgend sonst als da. Ins Fundament desselben gehört er und da das Stück Macbeth ist, in's Fundament seines Charakters.

Bedürfte, was ich über ihn gesagt einer Bestätigung, hier ist sie.

Dies so lang' Geheime, wie eine Fackel flammt's auf, über Alles was bisher vorgegangen hinleuchtend und es erhellend.

Das also hat Macbeth gewollt, das schon geplant, ehe wir ihn kennen lernen. Auch die Lady hat es gewußt . . . . . .“

In der oben angeführten Einleitung zu meiner Macbeth-Uebersetzung steht nun Folgendes:

„Man erschöpft den ganzen Vorrath von Sensationsbezeichnungen, dessen die Sprache sich erfreut, um das Entsetzliche und Tigerhafte dieses Charakters (der Lady) in helles Licht zu setzen; man nennt sie die intellektuelle Urheberin des Mordes, den anstachelnd bösen Geist ihres Gatten — und sie ist nichts von alledem; sie ist eine stolz angelegte Natur, ein muthiges, konsequentes, liebendes Weib, das aus ihrer Liebe eben den Muth der Konsequenz schöpft, und nach dem ersten Schritte, gebrochen durch die Wucht, die auf ihrer Seele lastet, zu Boden stürzt. Es wird der Anführung nur weniger Thatsachen und weniger Citate bedürfen, um dies in klares Licht zu stellen. . . . . .

In der 5ten Scene des 1ten Aktes, bei der Begegnung zwischen Macbeth und der Lady, empfängt sie ihn mit den Worten:

Mein großer Glamis,
Mein edler Cawdor — größer doch als Beide
Durch jenen spätern Gruß. Der Briefe Inhalt

(und hierbei ist zu erwähnen, daß im Originale steht: '*thy letters have transported me*' — daß Macbeth also ihr regelmäßige Berichte von seinen Thaten wie von seinen Plänen erstattet hat; weßhalb ich auch der Erklärung mancher Kommentatoren, Shakespeare benutze zuweilen den Plural '*letters*' zur Bezeichnung des Singulars, für diesen Fall keine Bedeutung zugestehn kann)

Trug über's blinde Jetzt mich rasch empor. . . . . .

„Der Briefe Inhalt trug über's blinde Jetzt mich rasch empor!“ Also, wenn sie gleich in ihrem Monologe derselben Scene sagt:

Eil herbei,
Daß meinen Geist ich dir in's Ohr kann hauchen,

so hat ihr Gatte doch vorher schon durch die Berichte, die von seinen Plänen und Wünschen geschwängert waren, ihr den Geist eingehaucht, der, unabhängig vom Einflusse seiner Gattin, ihn selbst vorher schon beherrscht.'

U. s. w., u. s. w., u. s. w. Möge Herr Werder das Uebrige nachlesen; und wenn er auch darüber unterrichtet sein will, daß lange vor ihm und vor mir Engländer einer ähnlichen Auffassung Worte geliehen haben, so schlage er in den von mir veröffentlichten 'Shakespeare-Notes' pag. 68 bis 78 nach, und der Glanz, den er mit bühnenkundiger Steigerungsgeschicklichkeit im einleitenden Vortrage über Das hinstrahlen läßt, was nun kommen soll, das Neuentdeckte, das Keiner vor ihm geahnt hat — wird etwas an Intensität abnehmen müssen. Er verkündet da eben mit vielem Trommelgerassel eine Neuigkeit, die den meisten intelligenten Shakespeare-Lesern schon seit längerer Zeit bekannt ist. Wenn sie trotzdem auf der Bühne noch kein Heimathsrecht gefunden hat, so wird das sehr hübsch von dem einen der von mir in den Shakespeare-Notes citierten Engländer erklärt:

But of all the plays of Shakespeare, none is so grossly misunderstood as Macbeth. Nor is this misapprehension confined to the stage: it prevails even among those who have zealously studied and admired Shakespeare. As John Kemble stands for Hamlet in our imaginations, so does Mrs. Siddons for Lady Macbeth. She has completely transformed this wonderful creation of Shakespeare's, distorted its true features, and so stamped upon it her own individuality that when we think of one we have the figure of the other in our minds. The Lady Macbeth of Mrs. Siddons is the only Lady Macbeth we know and believe in . . . . . .

Es wird die stolze Aufgabe einer großen Künstlerin, deren Stern aber erst aufgehen soll am Bühnenhimmel, einer vom wahren Geiste ihres Tempels erfüllten Priesterin sein, der Gestalt der Lady Macbeth und dadurch dem Dichter zu ihrem Rechte zu verhelfen. Hier kann nur die Bühne das letzte und entscheidende Wort sprechen.

Sollte einer oder der andre meiner Leser übrigens an dem Tone Anstoß nehmen, in welchem diese Besprechung eines Buches gehalten ist, eines Buches, dessen Autor doch einen geachteten Namen als fleißiger Behandler der dramaturgischen Seite der Shakespeare'schen Schöpfungen hat, so findet er die Erklärung dafür in der nervös machenden und zur spitzesten Erwiderung reizenden Art der Ueberhebung des Verfassers anderen Männern gegenüber; Männern, die weit Ernsteres geleistet haben, als er; Männern, an die er mit seinem eignen Können nicht entfernt hinanreicht. Von Männern wie Gervinus und Kreyßig mit höhnischem Tone als „Herr Gervinus“ und „Herr Kreyßig“ zu sprechen, wäre auch *unfair*, wenn sie darauf antworten könnten und wenn der Redner geistig über ihnen stünde; so wie es aber ist, trifft es zwar Jene nicht, aber es prickelt umsomehr zur Reprimande, ganz besonders, wenn die Rücksichtslosigkeit so weit ging, das Katheder zur Stätte des gesprochenen Angriffs zu machen. — Wie häßlich klingt ein solcher, durch höhnisches Mienenspiel illustrirter Angriff gegen

Männer, die mindestens von gleich ernstem Streben erfüllt waren, wie der Angreifende. Und daß eine Absicht vorliegt, geht daraus hervor, daß „Herr" Werder die Herren Schiller, Schlegel und Tieck ohne das epitheton ornans behandelt. Derselbe Ton ging seinerzeit durch die Hamlet-Vorlesungen und zeigt sich nun hier wieder in voller Blüte. Man muß solche Form ganz besonders bei einem reifen Manne tadeln; sie sei höchstens den jungen, gährenden Heißspornen ab und zu verziehen; wenn wir aber einen alten Mann sagen hören:

> „Von den Geringeren, die sich über das Stück ausgelassen — um mit diesen anzufangen — wähle ich die Herren Gervinus und Kreißig aus, und diese wieder, weil ihre Virtuosität im Mißverstehen Shakespeare's fast ebenso groß ist, wie das Renommée ihrer Bücher über ihn",

so schütteln wir den Kopf und fragen uns höchstens, ob vielleicht das Renommée der Bücher die Quelle des Verdrusses sei?

An einer andern Stelle sagt der Verfasser von dem „Herrn" Gervinus:

> „Nun was meinen Sie dazu, meine Herren? ist das simples Mißverstehen oder ist es Virtuosität in dieser Branche? Um das zu leisten muß man doch Uebung im Mißverstehen haben außer dem Talent dazu!"

Wie ist es möglich, so Etwas zu sagen! Und wenn die Zunge sich übereilt hat, wie ist es der Hand möglich, es zu schreiben und durch alle Korrekturen stehen zu lassen!

Was den eigentlichen Inhalt des Buches betrifft, so sind die Charaktere, auf der oben angedeuteten Basis der Gestalt der Lady Macbeth, sehr gut und logisch gezeichnet. In Bezug auf die Lady möchte ich einen Punkt als psychologisch wahrer der Prüfung übergeben: sollte ihre Ohnmacht, nach der Entdeckung des Mordes, wirklich fingiert sein? Würde es nicht besser in die Zeichnung der ganzen Gestalt passen, daß das vorangegangene Grauenvolle all ihre Widerstandskraft so absorbiert habe, daß sie nun, da es ihr im Tageslicht der vollendeten und laut hinausschreienden Thatsache entgegentritt, wirklich und ohne Heuchelei zusammenbräche? — Folgende beiden Sätze, die sich auf Macbeth beziehen, sprechen für tiefes Eindringen in den Charakter und ein feines Verständniß für denselben:

> (pag. 47.) „Nicht nur, daß er das Gute weiß und fühlt und dennoch nur das Böse will und thut, sondern daß diese beiden Seiten in ihm zur höchsten Potenz gesteigert und in dieser Steigerung zu einem Gleichgewicht verknüpft sind, das sich als tiefstes Leiden kundgiebt: darin besteht die tragische Größe des Charakters.
>
> Man hebt immer als Hauptpunkt hierfür seine kriegerische Heldennatur hervor. Das ist ganz armselig. Mit all' seinem Kriegsruhm, Feldherrnschaft und Heldenthum wäre er nichts als ein niederträchtiger Meuchelmörder, keines poetischen Interesses werth und für die Tragödie unmöglich, wenn er nicht litte, wie er leidet. Nur das sichert und erhält ihm unser Interesse und unsere Sympathie bis an's Ende — nur das; und nur dadurch wirkt er mit so intensiver Gewalt, so furchtbar, so erschütternd auf uns."
>
> (pag. 110.) „Das wollen zu müssen, was ihn vernichtet und wovon ihm bei jedem Schritte, bei jedem Akt dieses Wollens, vorher und nachher, die Erkenntniß und das Gefühl innewohnt, daß es ihn vernichtet; aus diesem Höllenbann nicht herauskommen zu können — nicht aus Verhängniß im plump fatalistischen Sinne, sondern aus der ureigensten Sucht, aus dem

innersten Selbst, aus einem Willen und einer Begier, die dem Göttlichen unerreichbar und undurchdringlich sind, — und so maßlos elend dadurch, daß sie um dieses unendlichen Jammers willen den Himmel nöthigen könnten, sich ihrer zu erbarmen: das ist Shakespeare's Macbeth. Dies Räthsel der Menschennatur ist der Inhalt des Stückes."

Vorzüglich ist die Banquo-Analyse; der servile Streber, der es gern sieht, wenn Andere Verbrechen begehen, deren Früchte seinerzeit — wie er hofft — reif in seinen Schooß fallen müssen, hat hier endlich seinen richtigen Platz gefunden; gewöhnlich wird ihm nach der einen Seite Unrecht gethan, wie der Lady nach der andern; ihn taxiert man zu gut, sie zu schlecht.

Wenn man die ärgerliche Stimmung überwunden hat, der ich vorher Luft machte, so kann man sich an Vielem in dem Buche sehr erfreuen, und ganz besonders Regisseure und Schauspieler können viel daraus lernen.

Imogen (Cymbelin). Romantisches Schauspiel in 5 Akten. Mit freier Benutzung der Hertzberg'schen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Heinrich Bulthaupt. Oldenburg, 1885. (Aufgeführt am Stadttheater zu Leipzig, Bremen, am Großherzoglichen Theater zu Oldenburg, angenommen am Stadtheater zu Breslau, &c.)

Im XIX. Bande des Jahrbuches hat der Bearbeiter seine Anschauung über den Weg, den er für die Bühnenbearbeitung des Stückes einschlagen würde, klar und ausführlich dargelegt. Es bedürfte also kaum einer weiteren Besprechung des nach diesem Plane fertig gestellten Werkes. Wir wollen konstatieren, daß es in seiner jetzigen Gestalt ein gut spielbares Stück ist und seine werthvollen Vorzüge neben den anderen Bearbeitungen hat; aber es ist ebenso wenig Shakespeare's Cymbeline, wie die anderen Bearbeitungen es vor ihm waren. Zwei Hauptingredienzien, mit denen Shakespeare bei seinem Schaffen für die Bühne rechnen durfte, fehlen unserer Zeit, soweit die Wirkung vom Podium herab auf das Publikum in Betracht kommt: naive Empfänglichkeit und Phantasie. Diese beiden waren die Hauptmitspieler in den Stücken jener Periode; was auf der Bühne fehlte, Das ergänzte die vorwärtsstrebende Begeisterung der Zuschauer-Phantasie. Wir haben dieselbe Wirkung heute noch höchstens bei jungen Gemüthern und in Kreisen, die nicht durch Uebersättigung entnervt sind. Die Ordnung aber der heutigen Bühne verlangt eine Regelmäßigkeit im Aufbaue und in der Durchführung des Stoffes — in seiner innern Konstruktion, wie in der äußern Anschauung —, der gegenüber Shakespeare sich immer und immer wieder „Verstöße" zu Schulden kommen läßt. Solange er aber unverkümmert und nicht „für die Bühne bearbeitet" in seiner vollen ursprünglichen Macht an uns herantritt, wissen wir nichts von Verstößen, nichts von Mängeln im Aufbau — da reißt er uns mit sich hin in die Welt seines Schaffens und seiner Bilderfülle. Da sind wir wie gefangen in der reflektionslosen Zauberei der Traumwelt, in der uns Alles recht und geordnet und natürlich erscheint. Sobald wir aber geweckt werden, geweckt von ihm, der „Ordnung" in die ungefüge Wüstheit des Traumes bringen will, da erkennen wir erst, daß wir geträumt, und daß das Ge-

träumte nicht ganz in die nüchterne Ordnung des Tages passe. Nun wird aufgeräumt und gerichtet und Alles mit dem Loth und der Bleiwaage in den rechten Winkel gebracht, und endlich ist Alles gut! Und nun sehen wir's uns an! Ach Gott! Wohin ist unser Traumbild?! — — Und Er, der all' die schöne Ordnung geschaffen hat, sieht uns lächelnd an, reibt sich, froh der gewissenhaft und wirklich tüchtig geschaffenen Arbeit, die Hände und sagt: „Da ist dein Traumbild!" So geht es mit den Bearbeitungen des Sturmes, des Sommernachtstraumes, des Wintermärchens, Cymbelines, sie seien so takt- und talentvoll gemacht, wie möglich. Wenn man die militärisch-korrekte Realität auf der Bühne gesehen hat, flüchtet man sich gern wieder in die Zauberwelt des Dichters; man liest sein Werk — man will

von allem Wissensqualm entladen
In seinem Thau gesund sich baden.

Wem nützen die Bearbeiter solcher Stücke? Nicht dem Publikum, denn es lernt den Dichter nur verstümmelt kennen; aus demselben Grunde auch nicht diesem; sich selbst? Doch nur bedingungsweise, denn je mehr man ihre Gewandtheit, ihren Fleiß, ihr Talent zu rühmen Veranlassung hat, desto stärker wird das Bedauern, daß so tüchtige Truppen einen so verlornen Posten zu vertheidigen haben.

Es giebt zwei Shakespeares — einen Bühnen- und einen Buch-Shakespeare — lasse man doch jedem sein Reich und sein Recht.

Jacobi, E., Aussprüche aus Dramen Shakespeare's. Zusammengestellt von—. Berlin ohne Datum.

Eine gute Auswahl, die den englischen Text und die deutsche Uebersetzung bringt. Brauchbarer wäre sie, wenn ein Sachregister den Suchenden auf den geeigneten Stoff führte, den er für ein Stammbuch oder für ein Motto verwenden könnte. Das ist ja wohl der Hauptzweck solcher Zusammenstellungen, die Einem Gelegenheit bieten '*de se parer de l'esprit d'un autre*'.

Die bisher gebrachte Journal-Uebersicht lassen wir fernerhin ausfallen, weil die alle zwei Jahre erscheinende Cohn'sche Bibliographie so absolut erschöpfendes Material liefert, daß es jener Vorarbeit nicht bedarf. Wer irgend ernster und tiefer an die sachgemäße Bearbeitung unseres Studienstoffes gehen will, wird das neue Quellenmaterial in der Gestalt von Zeitschriften unter allen Umständen selbst prüfen und sich nicht auf die Auswahl eines Dritten allein verlassen.

Wenn wir darauf hinweisen, daß auch im verflossenen Jahre die Reviews Athenaeum, Academy, Literary World, Shakespeariana, Englische Studien, Anglia, Herrig's Archiv und Notes and Queries sehr zu beachten sind, weil reich an interessantem und wichtigem Material, so glauben wir unseren Lesern nach jeder Richtung hin gedient zu haben: den Fachleuten durch die Hinweisung,

den Laien durch die Ersparung des Raumes. Nur einzelner Arbeiten sei hier gedacht, die vielleicht auch weitere Kreise interessieren:

Isaac, die Hamletperiode in Shakespeare's Leben. Herrig's Archiv.
Isaac, Der Kaufmann von Venedig in Bulthaupt's Dramaturgie der Klassiker. Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens. Febr. 1885.
Jacoby, Zur Beurtheilung von Sh.'s Hamlet. Englische Studien.
The Editors of Sh. Shakespeariana.
Sh. Criticism on the Continent. do.
Errors in Mrs. Cowden Clarke's Sh.-Concordance. do.
Tyler, Sh. and Lord Pembroke. Academy. No. 685.
Clapp, Time in Sh.'s Comedies. Atlantic Monthly, March 1885. Vol. XV, No. 329.

Nekrologe.

I. Julius Sigismund Thümmel.

Wieder ist Einer von den Besten unserer kleinen Gemeinde hingegangen, und zwar Einer der Wenigen, die sich schwer er- :zen lassen. Findet man hier eine kernige Gelehrtennatur, dort ə Quelle übersprudelnden Geistes; schmückt Diesen graziöses issen, Jenen der Reiz eines liebenswürdigen Gemüthes — immer ird Jeder von ihnen in seinen Mängeln eine Art von Gegengewicht əgen die Gewalt des Schmerzes darbieten; unser Thümmel war elehrt, geistreich, anmuthig in der Form, in die er sein Wissen leidete, und liebenswürdig, wie es Menschen selten sind. Der inzige Trost ist der, daß wir uns so lange des Verkehrs mit dem ɔrtrefflichen Manne erfreuen durften, und daß das Andenken an n nur im ersten Augenblicke einen Zug des Schmerzes auf unser ıtlitz legt: wenn wir ihn so recht im Herzen vor uns sehen, dann issen wir lächeln, weil wir einem so durch und durch erquicken- n, erwärmenden Menschengebilde gegenüberstehn.

„Geboren am 26. November 1818 zu Weißenfels als der Sohn ıes zwar nach Außen hin nicht bekannt gewordenen, aber durch ederkeit und Rechtlichkeitssinn ausgezeichneten Küsters, genoß ılius Thümmel seine Schulbildung auf der Landesschule zu Pforta, hon hier den Grund legend zu seiner späteren wissenschaftlichen ıätigkeit und ernsthaften literarischen Beschäftigung. Nach abge- ɀtem Maturitätsexamen lag der wissensdürstende Jüngling zuerst Leipzig, nachher in Halle juridischen Studien ob. Nachdem er ine akademische Zeit mit Fleiß und stets größer werdendem teresse an der gewählten Disziplin beschlossen und das Referen- riatsexamen bestanden, konnte er sofort beim Kreisgericht zu ıumburg bleiben, um hier zu referieren, ging aber nachher an's

Kreisgericht zu Zeitz, um dort die ersten Jahre seiner Assessorenzeit zu verleben. Es war eine bedeutsame Epoche, die der junge Mann hier durchmachte: die Fluthen der Revolution schlugen auch hier hoch empor, Recht und Ordnung zu erschüttern drohend, aber unentwegt hielt der Assessor an seinem Prinzip fest; er focht mit Muth und Energie für die Staatserhaltung."

„Im nächsten Jahre siedelte Thümmel wieder nach Halle über; er hat es seitdem nicht verlassen. Die andauernde Kränklichkeit des früheren Universitätsrichters Justizrath Schede zog ihn bald in diese Wirksamkeit, zunächst nur als Vertreter, im Jahre 1863 aber definitiv dazu berufen, Recht und Gesetz der Hochschule zu verfechten. Er hat das Amt verwaltet bis zu seinem nun erfolgten Tode; seine Gewissenhaftigkeit nicht minder als seine Toleranz in dieser seiner Thätigkeit konnte auch Andern ein Vorbild und ein Muster, das nachahmens- und zugleich auch beneidenswerth war, erscheinen."

Was der Dahingeschiedene uns war, die ihm näher standen, läßt sich nur mit den Worten ausdrücken, daß in den Kreis der Freunde eine Lücke gerissen ist, die unausfüllbar bleibt; was er dem Fachkreise war, Das hat er als sein Monument in den Blättern des Jahrbuches niedergelegt. Auch der heutige Band bringt ein Werk von ihm — seinen Schwanengesang!

Thümmel war eine harmonisch angelegte Natur; die Musen hatten an seiner Wiege gestanden und sie mit reichen Gaben geschmückt. Dichtung, Malerei, Musik füllten sein Herz, geleiteten ihn auf seinem Lebenswege und umstrahlten denselben mit ihrem milden Lichte. Aber während Viele sich durch diese Geschenke der Unsterblichen verlocken lassen, leichtfüßig durch das Leben hinzutändeln, war es unserm Theuern gegeben, neben der Anmuth die Kraft walten zu lassen und als tüchtiger Ritter der Pflicht seinem ernsten Berufe im vollsten Sinne gerecht zu werden.

Lebe wohl, Du Guter, Getreuer! Wir rufen mit dem Dichter Dir die Worte über das Grab hin:

Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan —
Der aber traf!

II. Hermann Moritz.

Am 4. Oktober 1885 starb in Weimar der Kommerzienrath Hermann Moritz, welcher seit der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, also während 21 Jahren, derselben als Schatzmeister und Vorstandsmitglied wesentliche Dienste geleistet hat. — Geboren am 5. April 1820 zu Wehlau hatte der Verewigte in den verschiedenartigsten Stellungen sich den Ruf eines ausgezeichneten Kaufmanns erworben. 1842 wurde er in eine leitende Stellung des schon seit 1756 in Weimar bestehenden Bankhauses Julius Elkan berufen, an dessen Spitze er 1853 trat, nachdem er sich im Jahre 1851 mit Jeanette Elkan verheirathet hatte. Als Chef zeigte er eine einsichtsvolle und energische Thätigkeit, die ihm allgemeine Anerkennung und weitestes Vertrauen eintrugen. Der Großherzog von Sachsen ehrte ihn durch Titel und Orden. Aber über seine kaufmännische Thätigkeit hinaus bewährte sich der wissenschaftlich feingebildete Mann überall da, wo städtische und geistige Interessen zu pflegen waren. Die Stadt Weimar, in deren Gemeinderath er langjähriges eifriges Mitglied war, sah ihn überall thätig, wo es galt, das Gemeinwohl zu befördern. In reichem Maße zeigte er sich wohlthätig nicht allein durch Gaben, sondern auch durch rastlose und angestrengte Thätigkeit für humanitäre Anstalten und Stiftungen. — Seine fein geistige Natur erfreute sich an der Stiftung unserer Shakespeare-Gesellschaft, der er ein treues Mitglied und ein ausgezeichneter Schatzmeister war. — Ein Mann gesunden, praktischen Sinnes hatte er sich für alles Schöne und Ideale eine kindlich reine und edle Empfänglichkeit bewahrt und suchte Bestrebungen zur Pflege geistiger Güter zu fördern, wo er konnte. — Ihm selbst war eine nicht gewöhnliche poetische Begabung zu Theil geworden. — Sein Andenken wird in Ehren bleiben in unserer Gesellschaft. A. v. L.

III. Ludwig Lemcke.

Professor Dr. Lemcke, Vertreter der romanischen und englischen Philologie an der Universität Gießen, starb daselbst nach längerem Leiden am 21. September 1884. Ausführlichere Mittheilungen über sein Leben und Wirken veröffentlichte sein Freund und Schüler Professor H. Breymann in Nr. 72 der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung (13. März 1885) und in Nr. 1 von Herrig's Archiv für neuere Sprachen. Lemcke war zwar niemals Mitarbeiter des Jahrbuchs, gehörte aber der Shakespeare-Gesellschaft seit ihrer Gründung an; das erste und letzte der bis jetzt erschienenen Mitgliederverzeichnisse (1869 und 1880) weist seinen Namen auf.

Ludwig Gustav Konstantin Lemcke ward am 25. Dezember 1816 zu Brandenburg a. d. Havel geboren. Die gründlichen Studien, welche er ohne jeden Gedanken an Broderwerb aus bloßer Neigung getrieben hatte, sicherten ihm seine äußere Existenz, als er plötzlich sein großes Vermögen verlor. 1863 erhielt er, bis dahin am Carolinum und Gymnasium zu Braunschweig wirkend, einen Ruf an die Universität Marburg. Als Nachfolger Ebert's blieb er bis 1867 Mitglied des Marburger Lehrkörpers; dann folgte er einem Rufe nach Gießen, wo er, Rufe nach Breslau und Marburg ausschlagend, bis zum Jahre 1881 eine fruchtbringende Wirksamkeit entfaltete. Die Arbeiten, welche Lemcke's wissenschaftliche Bedeutung auch für die Zukunft sichern, liegen nicht im Gebiete der englischen Philologie. Allein gerade sein Hauptwerk, das „Handbuch der spanischen Literatur“ wird in seinem dritten, „das Drama“ behandelnden Theile auch für das Studium der Elisabethanischen Bühne belehrend erscheinen. Von seinen eingehenden Shakespearestudien hat Lemcke in einer Reihe von Rezensionen — ich hebe die über Elze's Ausgabe von Chapman's King Alphonsus hervor — Zeugniß abgelegt, und als langjähriger Herausgeber (1865—1877) des „Jahrbuchs für romanische und englische Literatur“ den Erscheinungen der Shakespeareliteratur stets wohlwollende besondere Theilnahme gewidmet. Der Kreis seiner akademischen Vorlesungen erstreckte sich auf Shakespeare und die um ihn sich gruppierende

Literatur, und das Shakespearejubiläum von 1864 gab ihm die Veranlassung, auch mit einem öffentlichen Vortrage über Shakespeare hervorzutreten. Dieser am 16. Februar 1864 in Marburg gehaltene Vortrag ist die einzige Schrift Lemcke's, welche der eigentlichen Shakespeareliteratur angehört. In geistvoller, aber etwas allzu oberflächlicher Weise behandelte er das Thema „Shakespeare in seinem Verhältnisse zu Deutschland“ (Leipzig, Verlag von F. C. W. Vogel 1864). Die warme Begeisterung für Shakespeare, welche sich in dieser kleinen Schrift (26 S.) ausspricht, erwirbt Lemcke gewiß das Anrecht, daß in dem Kreise deutscher Shakespearefreunde seiner mit Ehren gedacht werde. M. K.

IV. David Honigmann.

Am 22. Juli 1885 starb zu Breslau im 63. Lebensjahre unser Mitarbeiter, Herr Dr. juris D. Honigmann, dessen Hingang in weiteren Kreisen öffentlichen und geistigen Lebens Theilnahme erweckte, und den auch unsere Shakespearegemeinde als Einen der Ihrigen betrachten und betrauern darf. Denn er zählte zu jenen anscheinend immer seltener werdenden, harmonischen Naturen, die sich inmitten gehäufter praktischer Berufsarbeit und vielseitigster gemeinnütziger Wirksamkeit dennoch Muße, Empfänglichkeit und Frische für eine gleichzeitige liebevolle Beschäftigung mit Literatur und Kunst zu bewahren verstehn. Vorzüglich bildete Shakespeare einen Gegenstand dieser seiner aesthetischen Studien, aus denen unter Anderem auch der (im XVII. Bande unseres Jahrbuchs veröffentlichte) ebenso gehaltsvolle, wie formvollendete Essay „Ueber den Charakter des Shylock“ hervorgegangen ist.

V. Richard Grant White.

Das Athenæum giebt folgenden Nekrolog:

We greatly regret to hear of the death of Mr. R. Grant White, at the age of sixty-four. A Yankee of the Yankees, as he was fond of boasting, he was bred to the law, but he became a contributor to the New York *Courier* as early as 1845, and edited that journal from 1854 to 1859. In 1860 he started the *World*, but left it in 1861. During the Civil War he was the New York correspondent of the *Spectator*. In 1853 he began to make his *début* as a Shakspearean critic by contributing to *Putnam's Monthly* some articles on Mr. Collier's folio. In 1857—9 he issued an edition of Shakspeare, and last year he edited another. Among his best-known books are his two volumes on the English language, 'Every Day English' and 'Words and their Uses', and a work called 'England Without and Within', which was little short of a panegyric. It was the result of a visit to this country, and consisted of papers that had appeared in the *Atlantic Monthly*. In 1881 he published an 'American View of the Copyright Question'. One of his last books was a tale called 'The Fate of Mansfield Humphreys'. Mr. White was a vigorous writer, possessing an abundant knowledge of English literature, and an independent thinker, and many visitors to New York were indebted to him for an hospitable reception. As a musical critic he was held in high esteem in the States, and some two or three years ago he announced that he was going to publish his musical recollections, but, so far as we know, the book never appeared.

Der wichtigsten Arbeit R. Grant White's, nämlich seines „Shakespeare-Scholar" wird seltsamer Weise in obigem Nekrologe nicht gedacht! —

Miscellen.

Ein serbischer Shylock.

Die folgende Erzählung ist in einer Sammlung veröffentlicht, welche den itel hat:

Collection de contes et de chansons populaires. Vol. V. Contes populaires slaves. Recueil de contes populaires slaves, traduits sur les textes originaux par Louis Leger, Professeur à l'Ecole des langues orientales. Paris, Ernest Leroux. 1882.

Das Vorwort bringt folgenden Nachweis:

Voici d'ailleurs, pour le lecteur désireux de contrôler mes versions sur les originaux, l'indication des recueils auxquels chacun de mes contes est emprunté:

Une drachme de langue, conte serbe. Le Kolo (la Ronde), revue croate aujourd'hui fort rare, publiée a Zagreb (Agram) par le poète Stanko Vraz. Année 1847, No. VI, p. 11 et suivantes. Le récit a été recueilli par M. Lukich de Banialuka (Bosnie). Je ne sache pas qu'il ait été réimprimé. Il donne lieu a nombreux rapprochements.

Ein Loth Zunge.

Der Vater von Omer machte ihm täglich Vorwürfe darüber, daß er zu gern bummelte und zu gern in den Straßen von Sarajewo herumlief, und die Tamburiça spielte.

„Du bist jung, mein Sohn", sagte er zu ihm; „wir sind zu alt, wir können nicht arbeiten. Wer soll uns ernähren, wenn du es nicht thust?"

Aus diesen Ermahnungen und aus der Arbeit machte sich Omer spottwenig. In Sarajewo war er bekannt als das Haupt aller Bummler. Von Haus zu Hause gehn, von Fenster zu Fenster, das war seine Beschäftigung. Jeder sah, daß er nicht zum Heirathen reif war; und wenn auch seine Jugend es nicht verhinderte, so hätte es ihm doch seine magere Börse verboten. Alle Welt war darin einig, daß er den Teufel im Leibe habe. Die Schande seiner Lebensweise fiel auf seine armen Eltern zurück. Der Kummer verkürzte ihr Leben — sie starben.

Omer wurde der Herr eines leeren, zerrütteten Hauses und hatte für drei Waisen zu sorgen. Seit lange hatte er sich gewünscht, selbstständig zu leben, ohne den Vorwürfen seines Vaters zu begegnen, und alle seine Launen befrie-

digen zu können; aber bald fühlte er, wie schwer es war, ohne Eltern zu leben, wie schwer das Haus auf seinen Schultern lastete.

„Wer wird von jetzt an spinnen, wer wird weben, wer das Haus fegen? Man muß ernst werden!“ — Als er so überlegt hatte, sagte Omer:

„Bei meiner Tambouriça — es giebt kein anderes Mittel, ich muß mich verheirathen!“ —

Und so hängt er sich seine Tambouriça über die Schulter und begiebt sich unter die Fenster der schönen Meïra. Es war die Gebetstunde der Türken, als er unter dem Fenster ankam. Ein Licht brannte und man hörte in dem Zimmer sprechen. Omer klopft an das Fenster, das Gespräch verstummt; er singt, das Licht verlöscht. Niemand beachtet ihn.

Drei Abende hinter einander kommt er unter das Fenster, und jedes Mal geht er traurig und verzweifelt fort. Meïra hatte sich nicht einmal gezeigt. Er kam zum vierten Male wieder:

„Es sei; ich singe noch diesen Abend und komme dann nicht wieder unter ihre Fenster.“

Er stimmte seine Tambouriça und sang mit trauriger Stimme ein Lied. Da verlosch das Licht, das Fenster öffnete sich plötzlich. Omer verging vor Freude, aber Meïra sagte ihm:

„Ich glaube, du bist toll geworden, Omer. Ich staune über deinen Einfall. Was suchst du unter meinen Fenstern? Weißt du, daß das Alles sehr unnütz ist?“

Omer's Freude schwand, und er war verzweifelter als zuvor.

Als Meïra ihn so ganz verstört sah, fuhr sie fort:

„Mein Freund, du wolltest dich wohl mit mir verheirathen? Ist's wahr, Omer?“

„Ja“, antwortete er.

„Nimm dich in Acht“, fuhr sie fort, „das geht nicht an. Du hast nicht ein Stück Brod im Hause, und du träumst vom Heirathen! Ich weiß, was du uns sagen wirst: ‘Gleich und Gleich gesellt sich gern‘. Ich bin armer Eltern Kind, das ist wahr; aber es giebt kein hübscheres Mädchen als mich in Sarajewo: ich könnte mich reich verheirathen. Aber höre, Omer, nicht Gold, nicht Geld, wohl aber die Freude des Herzens macht glücklich. Was mich betrifft, so würde ich dich ganz Sarajewo vorziehen; aber ich verehre und liebe meine Eltern. Ich will nur Denjenigen heirathen, der sie ganz so glücklich machen würde, wie mich, und der sie bis an ihr Ende ernähren könnte.“

Nachdem Omer Dies gehört, dachte er ein wenig nach.

— „Ach, wenn ich nur wüßte, wieviel Geld ich haben müßte, um dich zu kaufen!“

„Eröffne ein Geschäft“, sagte Meïra, „werde Kaufmann; es genügt, wenn du meine Eltern und deine Geschwister ernähren und kleiden kannst.“

„Leb' wohl, Meïra“, sagte Omer, „ich verstehe, und wenn gelingt, was ich plane, sehen wir uns morgen wieder“.

Voll von Freude und Schmerz zugleich verließ Omer seine geliebte Meïra.

„Ach“, sagte er sich, „wenn ich mir irgendwo Geld leihen könnte, wer wäre glücklicher als ich! Wenn ich es nicht kann, wer wird unglücklicher sein als ich?“

Dieser Gedanke verfolgte ihn die ganze Nacht in seinen Träumen. Als er erwachte, wußte er nicht mehr, was er that, so froh war er. Es war ihm eingefallen, daß ein sehr reicher Jude ein guter Freund von ihm sei.

„Wenn der mir kein Geld borgt, so leiht mir Niemand etwas“.

So denkend, ging er zu Isakar (das war der Name des Juden); er traf ihn Hause, und brachte sein Anliegen vor. Der Jude zeigte sich bereit, sein ıt für den Freund zu lassen, wieviel eher ihm dreißig Beutel zu leihen!

„Es wird mir eine große Freude sein“, sagte er, „wenn du die schöne ïra heirathest!“ Dann frug er, wann er ihm zurückzahlen würde?

„In sieben Jahren“, antwortete Omer.

„Und wenn du mir in sieben Jahren nicht gezahlt hast, was thun wir dann?“ ı weiß nicht, wer ihnen nach dieser Reflexion folgende Uebereinkunft in den pf setzte, die sie vor dem Kadi zu Protokoll gaben:

„Wenn Omer in sieben Jahren Isakar die dreißig Beutel nicht zurückgegeben ;, soll Isakar ihm vor dem Gerichtshof ein Loth von seiner Zunge abschneiden, l damit soll dann die Sache ausgeglichen sein.“

Wer war glücklicher als der junge Omer! Von dem Tage an dachte er an hts Anderes als an seine Hochzeit: was für ein großes Mahl er geben würde! welch schöne Stoffe er seine Meïra kleiden würde! Mit einem Worte, er :hte viel weniger an die Art, wie er das Geld des Andern wiedergeben könne, an die, in der er es ausgeben wollte.

Einen Monat später wurde Meïra in das Haus des reichen Omer geführt. ın schmauste acht ganze Tage lang. Jeder fragte sich, woher Omer das Vergen habe, das ihm gestatte, einen solchen Luxus zur Schau zu tragen. Viele rmutheten wohl, daß er es nicht auf der Straße gefunden habe. Ein altes richwort sagt: „Arbeit ist mehr werth als Geld“, und ein anderes sagt: „Mit ıgen auf den Gassen kommt man zu Nichts.“

Was unsern Omer betrifft, so beunruhigte er sich nach der Hochzeit nicht zu sehr um sein Geschäft; er sagte sich: „Ich habe noch fünfzehn Beutel; dat werde ich den Handel beginnen.“

Indessen brachte er es wohl dahin, einen Laden mit Salz, Tabak, Pinien-'eln und Besen aus Birkenreis zu füllen; von alledem fand man bei ihm, aber lere Dinge verkaufte er nicht.

Den Handel trieb er während vier Jahren. In der ganzen Zeit hätte man : seinem Gesicht nicht die geringste Sorge bemerken können. Seine Anleihe l sein Vertrag waren ihm zweifellos ganz aus dem Gedächtnisse entschwunden; ›r das fünfte Jahr kam, und da fing man an, auf seinem Gesichte zu lesen, ß Etwas an ihm nagte. Im siebenten Jahre war sein Gesicht gänzlich verlert. Seine Frau und seine Freunde überraschten ihn zuweilen, wie er heiße ränen weinte. Aber umsonst frug man ihn nach der Ursache seiner Traurig-.t. Er verweigerte die Antwort auf alle Fragen.

„Niemand“, sagte er, „kann mir helfen; laßt mich!“ Das war seine stete .twort. Aber die schöne Meïra hatte wenige Tage nach dem Abschlusse des schrecklichen Kontraktes alle Klauseln desselben aus dem Munde des Juden 'ahren. Wenn sie nicht gehofft hätte, ein Rettungsmittel zu finden, so hätte : Omer nicht geheirathet; denn wo wäre die Frau, die gern einen Mann ohne ınge haben würde?

„Vorwärts, es ist Zeit“, sagte sich Meïra; „nehmen wir ein Bochtchaluk ın Geschenk), und gehen wir zum Kadi, uns ihm zu Füßen zu werfen.“ Sie ng zweimal dorthin.

„Diese Frau beschämt mich", sprach der Kadi; „zweifellos will sie eine Gnade von mir erbitten. Das ist wirklich beschämend".

Am dritten Tage erschien Meïra mit noch schöneren Geschenken vor dem Kadi. Sie küßte den Saum seines Gewandes und wollte sich entfernen; aber der Kadi befahl seinen Wachen, sie aufzuhalten.

„Weibskopf", sagte ihr der Kadi, „du hast mich schon drei Mal beschämt. Womit kann ich dir dienlich sein? Sage es mir?" — Das war Alles, was Meïra erwartete. Sie legte eine Hand an die Stirn, die andere auf die Brust und sprach:

„Kadi, dein gutes Herz macht es mir leicht, und ich habe Muth, dich zu bitten. Bewillige mir die Gunst, eine Stunde lang am nächsten Freitag an deiner Stelle im Gerichtshofe Recht zu sprechen."

„Bei meinem Türkenglauben", sprach der Kadi; „wenn dir das Vergnügen macht, so sollst du den ganzen Tag richten; ich erlaube es dir."

Meïra küßte die Füße und den Teppich des Kadi, dankte ihm und ging, ganz glücklich, den Freitag erwartend. Freitag kam. Es war der für die Rückzahlung der Schuld bestimmte Tag. Omer hatte nicht einen Bechlouk (ein Frank) in seiner Tasche; wieviel weniger also dreißig Beutel! — So mußte demnach die andere Hälfte des Kontraktes erfüllt werden! Der Jude würde Omer ein Loth von seiner Zunge vor dem Gerichtshofe abschneiden! Meïra war früh aufgestanden. Der Kadi kleidete sie, sobald sie kam, in seine Gewänder und setzte ihr selbst seinen Turban auf den Kopf. Das war wirklich ein drolliger Kadi, diese Frau, die da richten wollte. Der echte Kadi zog sich in sein Nebenzimmer zurück und sah durch ein Fenster zu, was da vor sich ging.

Unser bartloser Kadi hatte schon einen ganzen Tchibouk geraucht, als der Jude und Omer im Gerichtshofe erschienen; der Letztere trocknete seine Thränen. Sie grüßten der Sitte gemäß und traten näher. Mehrere Minuten vergingen, während der Kadi fünf bis sechs Züge aus seinem Tchibouk that.

Der Kadi. „Was wollt ihr von mir?"

Der Jude. „Wir sind gekommen, dein Urtheil zu hören, edler Effendi".

Der Kadi. „Welche Angelegenheit führt euch her?"

Darauf erklärte der Jude dem Kadi, wie er vor sieben Jahren dem Omer dreißig Beutel geliehen, und welchen Vertrag sie geschlossen hätten. Wenn die Summe ihm nicht zurückerstattet würde, solle er ihm ein Loth von seiner Zunge abschneiden, und deshalb seien sie gekommen.

Der Kadi zu Omer. „Ist das wahr? Wie heißest du? Hat er die Wahrheit gesagt?"

Omer, weinend. „Effendi, all Das ist die reine Wahrheit."

Der Kadi öffnete sein Buch und begann darin zu blättern. Er hielt bei einer Seite an und zeigte eine kummervolle Miene.

„Ja, es ist wahr; so steht es in dem Buche. Und du, Jude, hast du ein Messer mitgebracht?"

„Natürlich", erwiederte der Jude.

„Gut also", sagte der Kadi sehr ernst, „schneide; sieh dich aber wohl vor, nicht mehr als ein Loth abzuschneiden; denn bedenke wohl, daß, wenn du mehr oder weniger, als in dem Vertrage steht, abschnittest, du dich nicht rechtfertigen könntest."

Der Jude zitterte und sann einen Augenblick nach.

„Nicht so, hoher Effendi; aber wenn ich ihm mehr als das Loth abschneide,

erde ich es ihm mit Gold vergüten; wenn ich ihm weniger abschneide, so henke ich ihm, was übrig bleibt.“

„Bei Allah! Jude, bist denn du der Kadi, daß du es wagst, im Gerichts- ›fe Gesetze zu machen? — Nun also! — Schneide sofort.“

Man kann sich die Verwirrung, die Angst des Juden denken.

„Verzeihung, hoher Kadi, ich will mich nicht in die Angelegenheiten meines eisters mischen. Ich weiß, daß du geübt bist, nach dem Buche zu richten. h lasse ihm die dreißig Beutel, ich lasse ihm sein Stück Zunge. Wir sind ıte Freunde.“

Der Richter setzte eine noch schrecklichere Miene auf, und sich zu den ʼachen wendend: „Man lasse mir den Scharfrichter kommen, damit ich den Hund ›n Juden lehre, wie man im Gerichtshofe gehorcht. Schneide sofort!“

Der Henker kommt; der Jude sinkt in die Knie, küßt das Gewand des Kadi ıd fängt an zu flehen. Aber der Kadi läßt sich nicht besänftigen.

„Schneide das Loth Zunge, Ungläubiger, oder halte dein Haupt dem Scharf- chter hin.“

Der Jude sah, daß es für ihn nur einen Ausweg gab, sein Leben zurück- ıkaufen.

„Erhabner Effendi“, sagte er, „ich gebe dir dreißig Beutel, ich verzichte af die dreißig Beutel, die ich ihm geliehen habe. Sei mir ein Vater und eine [utter, Effendi; ich habe gesündigt; vergieb mir; befiehl mir nicht, die Zunge bzuschneiden, wem es auch sei, am wenigsten meinem guten Freunde Omer.“

„Schneide ihm den Hals durch“, sagte der Kadi zum Henker.

Der Scharfrichter ergriff den armen Juden, der sich an den Kadi anklammerte.

„Erbarmen, Effendi, wenn du ein Türke bist“.

Da kommt Omer dazwischen und fleht den Kadi zu Gunsten seines Freundes a. Das war es, was der Kadi erwartete.

„Omer“, sagte er, „dir zu Gefallen vergebe ich ihm. Die Rechtlichkeit aes Türken ist fester als Stein. Möge dieser Jude begreifen, was der Gerichts- f bedeutet, und was das Urtheil des Kadi.“

Und der Jude zahlte dreißig Beutel an den Kadi. Derselbe forderte ihn .nn auf, Omer zu umarmen.

„Und damit man auf diese Sache nicht wieder zurückkomme, werde ich sie“, gte er, „in mein großes Buch schreiben.“

Nachdem sie den Teppich und die Schuhe des Richters geküßt hatten, be- .nkten die beiden Parteien sich für sein billiges Urtheil, sowie für seine väter- :he Güte, und verließen den Gerichtshof.

Eine Thür schließt, die andre öffnet sich. Herein tritt der echte Kadi; er :ümmt sich vor Lachen.

„Bei meinem Barte, Weibskopf, ich sehe in den Büchern nichts so Weises, ie du es bist. Wärst du ein Mann, wahrhaftig, es gäbe keinen zweiten Kadi, ir gleich, in ganz Stambul!“

Meïra dankte ihm für die Güte, ihr seinen Platz überlassen zu haben, und ot ihm fünfzehn Beutel von dem dem Juden so geschickt abgedrungenen Gelde.

Der Kadi schlug es aus und gab ihr noch einen Beutel. Sie küßte den aum seines Gewandes, dankte, verließ den Gerichtshof und kam vor Omer nach Iause. Er hatte sich im Kafé verspätet. Als sie ihn vom Fenster aus kommen ah, begann sie ihn zu necken:

„Ach, ach, da kommt Omer mit der zerschnittnen Zunge“, stotterte sie.

„Du irrst“, sagte Omer.

Sie, scheinbar erstaunt darüber, daß er nicht stottert, beginnt ihn au-zufragen.

„Was ist denn geschehen?“

„Allah und der weise Kadi (er ist reizend wie ein Apfel! Allah schütze ih vor allem Bösen!) haben mich gerettet und den Juden gefaßt.“

„Ist der Kadi reizender als ich?“ fragte Meïra, ihm die dreißig Beutel zeigen

Omer weinte vor Freuden und küßte dreimal die reizende Stirn seiner kluge Frau. Nun liebte er sie noch viel mehr als früher, hörte ihre guten Rathschläg ergab sich mit Eifer der Arbeit und erwarb großen Reichthum.

II. Deutsche Verwandte von Shakespeare's Viel Lärme um Nichts.

Von Johannes Bolte.

Jacob Ayrer's Comedia von der schönen Phaenicia, welche den gleich Stoff wie Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts behandelt, hat mehrfach d Aufmerksamkeit der Shakespeareforscher beschäftigt. Es darf jetzt als erwies gelten, daß alle gemeinsamen Züge nicht auf den Einfluß des englischen Dram zurückzuführen sind, sondern sich aus der Benutzung derselben Novelle Bandell erklären. Vielleicht ist das deutsche Stück, obwohl erst 1618 gedruckt, sog früher als '*Much Ado about Nothing*' abgefaßt; denn der Nürnberger Dichter sta schon 1605, während die Entstehung des englischen Lustspiels nicht lange v 1600, das Jahr der ersten Ausgabe, fallen kann. — Ebenso wenig überzeug die von A. Hagen in diesem Jahrbuch XV, 330—332 hervorgehobenen Stell aus Michael Kongehl's Mischspiel „Die vom Tod erweckte Phönizia“ davon, d dieser dürftige Autor durch Shakespeare angeregt oder beeinflußt worden wä vielmehr folgt auch er überall der italienischen Novelle. Hagen hat übrigens n Recht darauf aufmerksam gemacht, daß der seit Gottsched's Nötigem Vorr immer nachgeschriebenen Jahreszahl 1680 der Phönizia, das auf dem Titelbl erscheinende Prädikat „Churfürstl. Br. Secretar“ widerspricht, da Kongehl dies Amt erst 1682 erhielt. Wie bei vielen Schriften Kongehl's enthält der Druc vermerk „Königsberg, Gedruckt bey den Reußnerischen Erben“ keine Jahresza Eine Durchsicht der Leipziger Meßkataloge aber ergab, daß die Phönizia Ostern 1683 von der Stettiner Buchhandlung des Joh. Adam Plener auf d Büchermarkt gebracht wurde.

Diese Thatsachen sollen nur zur Einrahmung einer Notiz über eine bish nicht bekannte Bearbeitung desselben Stoffes dienen. Unter den Schätzen d königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich ein Drama folgenden Titels: PHOENIX COMOEDIA. | Oder | Spiegel, | Jungfräwlicher Zier, | vnd | Ritterlicher Be scheidenheit. | (Holzschnitt) | Gedruckt zu Grossen- | Glogaw. || Anno MIOCXXIII. in Bordüre. $^1/_2$ + 7 Bogen (signiert A bis H) + 1 Blatt 8⁰. Ueber Verfasser und Veranlassung des fünfaktigen Stückes giebt uns weder der Titel noch eine Vorrede Auskunft. Leichter läßt sich seine Quelle bestimmen. So wenig wie

bei Ayrer und Kongehl gewahren wir eine Spur einer Bekanntschaft mit Shakespeare; vielmehr hat der anonyme Dramatiker die französische Bearbeitung von Bandello's Novelle, welche Belleforest 1594 in seinen vielgelesenen *Histoires tragiques* geliefert hatte[1]), derartig ausgenutzt, daß er die von dem Franzosen hinzugefügten weitläufigen Reden und Briefe, wo es irgend anging, wörtlich übernahm. Es war Das um so leichter, als er, wie vor ihm Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und die Englischen Komödianten, sich der Prosaform bediente; nur ist seine Sprache im Verhältniß zu Diesen viel gesuchter und gespreizter, da er sich meist hochtrabend und pathetisch zu reden bemüht und mit offenbarem Wohlgefallen französische Brocken einmischt. Wahrscheinlich lag ihm die deutsche Uebersetzung der Novelle von Moritz Brandt (1594. 1600), welche ich zur Zeit nicht vergleichen kann, vor; die von Wolfgang Seidel erschien erst ein Jahr später (Goedeke, Grundriß 2, 575 der 2. Aufl., Bobertag, Geschichte des Romans in Deutschland 2, 1, 49).

Da ich die Leser nicht durch eine eingehende Analyse ermüden möchte, stelle ich nur die augenfälligsten Unterschiede der drei Dramatisierungen zusammen. Ihre Unabhängigkeit von einander zeigen die Verfasser schon in der Benennung der bei Belleforest ohne Namen erscheinenden Nebenpersonen. Die Mutter der Heldin heißt bei Ayrer Verecundia, im Phönix Cassandra, bei Kongehl Dorilla. Für den sicilischen Ritter, welcher als Freiwerber des Grafen Thymbrée de Colison auftritt, erhalten wir die Namenreihe: Lionatus, Carino, Cleobulus; für die Dienerin der Phönicia: Phillis (und Anna Maria), Phyllis, Madonna; für den schurkischen Hofmann, der sich nur aus Lust an bösen Ränken und Kniffen dem unglücklichen Liebhaber Gironde als Helfer gegen Thymbrée anbietet: Gerwalt, Courtisan, Sycophant. Die Tante, auf deren Landhause die angeblich gestorbene Phönicia unter dem Namen Lucilla lebt, übergeht Ayrer ganz, das Glogauer Schauspiel nennt sie Elisa, Kongehl Mariana. Den vorgeblichen Buhlen der Phönicia, welcher bei Nacht in ein Fenster ihres Hauses einsteigt, agiert bei Ayrer der Intriguant selber; im Phönix ein fremder Soldat Perfumato (der Parfümierte), der erst nachher vom Narren erfährt, an welchem Unheil er mitgewirkt hat; bei Kongehl der verkleidete Diener Gironde's Neidhardt. Eigenthümlich ist dem Nürnberger Dichter die Schildernng des glänzenden Hoffestes und der ritterlichen Tugenden des Helden im ersten Akte, welcher wie ein Vorspiel der Handlung voraufgeht. In allen drei Stücken sind ferner zu dem Personale der Novelle noch Gestalten der antiken Mythologie hinzugefügt; Ayrer giebt als Einleitung ein Gespräch zwischen Venus und Cupido; der Glogauer ein Nachspiel, das die Befreiung der vom Quacksalber Pantagruel gefangenen Psyche durch Cupido darstellt; im Königsberger Mischspiel endlich, setzt die Furie Tisiphone die ganze Intrigue ins Werk. Mit besonderer Vorliebe behandeln die beiden älteren Stücke die Rolle des Narren, welche ebenfalls in der Vorlage fehlt, und lassen darin sogar, entgegen den bisher betonten Verschiedenheiten, eine auffällige

---

[1]) Bandello's Novellen in Belleforest's Bearbeitung lieferten bekanntlich den Stoff zu einer ganzen Reihe von Dramen. So brachten unabhängig von einander der Danziger Professor Philipp Waimer (1591) und der Nürnberger Ayrer († 1605) die von Bandello erzählte, auch im englischen Drama '*Edward the Third*' (1596) episodisch behandelte Geschichte der Liebe Edwards zu der Gräfin Elisa von Warwick auf die Bühne.

Uebereinstimmung zu Tage treten. Zwar erscheint der Narr das eine Mal als ein Knecht Gironde's, dessen Name Jan und ganzes Auftreten ihn unter die bei Ayrer beliebten Nachahmungen der englischen Clowns einreiht, das andre Mal als ein im schlesischen Dialekt redender Bauer Hans in Diensten Lionato's; aber beide werden in gleicher Weise durch die Macht Cupidos von Liebe zu der Zofe der Phönicia ergriffen und karikieren durch die ungeschlachten Aeußerungen ihrer zarten Gefühle possierlich die galanten Reden der Hauptpersonen. Jan, vom Pfeil Cupidos ins Gesäß getroffen, bittet seinen Herrn, ihm in seinem Liebeshandle beizustehn und wird gefoppt; Hans klagt in den Zwischenspielen des Phönix sein Bauch thue ihm weh, „der kleine Widehoppische Bube" habe ihn bezaubert und ersucht, nachdem er in der Liebe unterwiesen worden ist, verschiedene Personen, ihm bei einem Ständchen, das er seiner Phyllis bringen will, zu helfen. Nun lehren freilich verschiedene Stücke der Englischen Komödianten, z. B. die 1630 gedruckte Bearbeitung von Tasso's Aminta und die Comoedia von der Macht des kleinen Knaben Cupidinis, daß die Wirkungen der Liebe auf Hoch und Niedri häufig auf ähnliche Weise dargestellt wurden; auch im Tobias des Rostocker Kantors Daniel Friderici 1637, S. 130, schießt Cupido, nachdem er Tobias und Sara getroffen, unter die vornehmeren Zuschauer zwei güldene Pfeile, unter die Knechte und Mägde zwei bleierne; indeß bleibt das Wiederkehren desselbe Motivs in zwei sonst von einander unabhängigen Stücken eine merkwürdige Thatsache. Ehe man jedoch daraus folgert, daß der Bearbeiter des Glogauer Phöni außer dem Werk Belleforest's auch Ayrer's Opus theatricum in Händen hatte muß man noch die Möglichkeit erwägen, daß zwischen beiden ein Schauspi das Mittelglied bildete, dessen Titel uns Gottsched aufbewahrt hat: „Matthä Kranich Comödia von einem Graven von Colisan mit 26 Personen zu agieren Erffurdt bey Joh. Birknern 1620. 8°." (Goedeke, Grundriß 2, 376 der 2. Aufl Leider habe ich bisher auf einer großen Zahl von Bibliotheken vergeblich nac diesem Stücke gesucht.

Ebenso muß ich es mir für jetzt versagen, eine fünfte (oder Shakespeare m eingerechnet, die sechste) Dramatisierung der Bandello'schen Novelle in ihre Verhältniß zu den übrigen zu betrachten, da mir kein Exemplar derselben z Hand ist. Es ist die 1618, also gleichzeitig mit Ayrer's Werk, erschiene niederländische Dichtung Starter's '*Timpre de Cardone ende Fenicie van Messir* über welche zuletzt H. E. Woltzer, *Shakspere's Invloed op het Nederlandsch Toon der XVII. eeuw,* 1874. S. 42—46 gehandelt hat.

III. Die Berliner Hamlet-Aufführung unter Iffland,

zum ersten Mal nach Schlegel's Uebersetzung.

Jahrbuch XVII 86 gedenkt dieser Aufführung vom 15. Oktober 1799 m dem Bemerken, daß dieselbe weder in der Voß'schen noch in der Spener'sch Zeitung besprochen wurde. Eine Besprechung mit der Unterschrift „M." bracht aber die Zeitschrift:

„Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelm's des Dritten. Jahrgang 1799. Dritter Band: September. Oktober.

November. December. Mit dem Bildnisse Sr. Excellenz des Staatsministers Hrn. von Struensee.

Bescheidne Freymüthigkeit ist die würdigste Huldigung, die jeder der Wahrheit und dem Gesetze schuldig ist.

Berlin, bey Johann Friedrich Unger, 1799."

Der Verfasser des Berichts: „Ueber die Aufführung des Hamlet. Nach A. W. Schlegel's Uebersetzung" zeigt sich als Kenner englischer und deutscher Literatur, zugleich als warmer Freund Shakespeare's, den er völlig unverändert auf unsrer Bühne zu sehen wünscht. Dieser Wunsch entsprach ganz der Ansicht Schlegel's, und so geschah denn, was Uebersetzer und Kritiker für Recht erachteten; denn der Letztre schreibt: „Wir haben das Stück in seiner ursprünglichen Gestalt und unabgeändert erhalten." Allein er wird doch genöthigt zu dem Bekenntniß: „Es läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die bisher üblichen Abkürzungen einen doppelten, für den Effekt sehr wichtigen Vortheil hatten; denn zuvörderst wurden die großen Situationen des Ganzen näher auf einander gedrängt, und das Stück erhielt so einen raschern und lebhaftern Gang; und dann — ein sehr bedeutender Gewinn — wurde so manche Nebenrolle ganz abgelöst, nur die Auswahl von Schauspielern durfte erscheinen, das ganze Stück war in guten Händen. Denn der Stümper, wenn er die kleinste Rolle spielt, ja wenn er eine stumme verstümpert, tödtet die Wirkung des Ganzen, indem er durch seine Marionettenhaftigkeit uns daran erinnert, daß auch die größten Meister, die ihn umgeben, doch nur Schauspieler sind, daß Das, was wir sehen, nicht Leben und Wahrheit, sondern Spiel und Täuschung ist." — Ueber die Aufnahme dieser Hamlet-Darstellung heißt es dann weiter: „Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen, und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen mehr in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert, und wäre nicht der Leichenzug Opheliens, der Todtenmarsch am Schlusse hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen." Gleichwohl war die Besetzung in den Hauptrollen eine vorzügliche: Hamlet-Beschort; Ophelia- Frau Unzelmann; Polonius-Iffland, damals vierzigjährig, auf der Höhe seiner Kraft, seiner Kunst.

Das Ergebniß dieses Theaterabends bleibt ins Auge zu fassen bei den späteren Verhandlungen zwischen Iffland und Schlegel über die Aufführung des Julius Cäsar. Wahrscheinlich ist Shakespeare nur dies eine Mal völlig unverändert auf deutschen Brettern erschienen. G. V.

IV. Zu Hamlet Akt 1, Scene 5.

Der Bericht des Geistes über den Mord enthält den bekannten Vers: *„Oh, horrible! oh, horrible! most horrible!"* — Die Variorum Edition von Furness bemerkt dazu (III, 104): *'Johnson: It was ingeniously hinted to me by a very learned lady, that this line seems to belong to Hamlet, in whose mouth it is a proper and natural exclamation; and who, according to the practice of the stage, may be supposed to interrupt so long a speech. Knight: It was always spoken by Garrick, in his character of Hamlet, as belonging to the Prince, according to stage tradition.* Die Bemerkung Knight's ist nicht richtig. „The Private Corre-

spondence of David Garrick (London 1831. II. Vol. 4°.)" **bringt einen anonymen** Brief vom 20. Februar 1744[1]), unterzeichnet P. W. (I, 23), **darin heißt** es: '*I shall submit to your judgment a line in 'Hamlet', which, in my opinion, is wrong placed in all the editions that I have seen; and though it may seem of no great consequence to common judges, I believe it will not appear so to you. The line I mean is inserted in the Ghost's speech, where he gives Hamlet an account how he was poisoned in the orchard, and comes after these lines:*

Thus was I sleeping, by a brother's hand,
Of life, of crown, of queen, at once dispatch'd;
Cut off even in the blossoms of my sin,
No reckoning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head.

These lines, properly pronounced, are enough to make one's blood run cold, and (as Shakespeare expresses it) to 'harrow up the soul' &ct. Now I make no doubt but the next line, which is absurdly given to the Ghost, was intended by the author for Hamlet —

Oh horrible! oh horrible! most horrible!

This exclamation comes very properly and naturally from Hamlet in this place; and in my opinion, when justly spoken, would add very much to the solemnity and horror of this dreadful scene; and the Ghost's pause in this place would give the audience a stronger idea of the lines above-mentioned, especially when assisted with proper action and gesture. Besides, if you consider that the narrative part of the Ghost's speech ends at those lines, it seems absurd that Hamlet should say nothing in this place; what follows is only advice to Hamlet how to proceed.

If thou hast nature in thee, bear it not;
Let not the royal bed &ct.

I make no doubt but that you are already convinced by what I have said that the line in question ought to be given to Hamlet; yet, to put it in a clearer light, you will please to observe, that almost all that Hamlet says in this interview with the Ghost, is exclamatory — Alas, poor Ghost! Oh Heaven! Oh my prophetic soul! Oh, all you host of Heaven! &ct. Another advantage, in my opinion, would attend this alteration: it would give you, as an actor, an opportunity of varying your attitude when you speak the line; which, as it is now acted, must needs be very troublesome to you during that long speech'. Daraus geht hervor, daß Garrick als Hamlet die fragliche Zeile sicher nicht sprach; er schrieb auf die Rückseite des vorstehenden Briefes: '*This letter is answered*'. Die Antwort fehlt, aber der Briefsteller beginnt eine neue Zuschrift vom 21. März mit den Worten: '*Your very obliging reply to the few cursory remarks I sent you*'. — Sonach scheint es, daß Garrick mit der Bemerkung einverstanden war und, jetzt erst, die Zeile dem Geist abnahm. — Der ungenannte Herausgeber von Garrick's Privat-Korrespondenz vermuthet Paul Whitehead unter der Chiffre P. W. G. V.

---

[1]) Garrick war damals genau 28 Jahre alt, er spielte in London seit 2 Jahren 4 Monaten; den Hamlet gab er zuerst am 16. November 1742.

Notizen.

In New-York hat sich eine Shakespeare-Gesellschaft gebildet, welche „in ajorem Baconis gloriam“ eifrig arbeitet.

Die heitere Sitte der „Annual Shakespeare-Dinners“, die hauptsächlich in merika heimisch ist, hat wieder ein Paar allerliebste Früchte getrieben. Die hiladelphia Shakespeare-Society hatte ihr Annual Holiday-Dinner am 31. Dezember 385, dessen Menu aus einer geistreichen Zusammenstellung von Citaten aus Romeo ıd Juliet, das vorher gelesen war, besteht. Ebenso ist das Menu des 33sten Annual Dinner“, das am 23. April 1885 stattfand, mit Citaten aus „Cymbeline“ eschmückt.

Diese Shakespeare-Dinners, als Abschluß des Studiums eines Stückes, sind ne hübsche Sitte, die auch fördernd für gründlichere Kenntniß des Dichters ie der Sprache wirken könnte. Der Ernst des Strebens, geschmückt mit dem inblick auf den anmuthigen, heitern Schluß dürfte unsrer Gemeinde manchen inger zuführen.

Wollen wir nicht einen Versuch damit in Deutschland machen?

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. December 1885.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ernst). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Lear, 1 m. (Possart a. G.) — König Richard III. 1 m. (Possart a. G.) — Othello, 1 m. (Barnay a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Glomme). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Pollini). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Ein Wintermärchen (Oechelhäuser), 1 m. — (Dir. Pollini u. Maurice). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Amberg (Stadttheater, Dir. Schmid). Hamlet, 1 m.

Ansbach (Kgl. Schloßtheater) u. *Biberach* (Dir. Steng). Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Grosse). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Baden-Baden siehe *Carlsruhe.*

Barmen (Stadttheater, Dir. Rahn). Hamlet (Schlegel), 3 m. (2 m. Barnay a. G.) — Othello, 2 m. (Morisson a. G.) — König Richard III., 1 m. (Morisson a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Basel (Stadttheater, Dir. Ubrich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Voß), 2 m. (Rossi a. G.) — König Lear, 2 m. (Rossi a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Dir. Grundner). Othello (Voß), 1 m. (Barnay a. G.)

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 6 m. — Othello, 5 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 7 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 11 m. — König Heinrich IV., I. Theil (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 4 m. — König Heinrich IV, II. Theil (w. v.), 3 m.

Berlin (Deutsches Theater), König Richard III., 6 m. — Romeo und Julia, 15 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Hamlet, 12 m. — König Lear, 5 m.

Berlin (Residenztheater, Dir. Anno), Othello (Voß-Schlegel), 6 m.

Berlin (Louisenstädtisches Theater, Dir. Firmans). König Lear, 1 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Heuser). Hamlet, 1 m. (Morisson a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Richard III., 2 m. (Morisson a. G.) — Was Ihr wollt, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Bernburg siehe *Dessau.*

Beuthen, Ratibor und *Liegnitz* (Stadttheater, Dir. Huvart). Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Resemann a. G.) — Othello, 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Bochum (Stadttheater, Dir. Treptow). Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m.

Bonn siehe *Cöln.*

Brandenburg a. H. und *Freiberg* (Stadttheater, Dir. Hohl). Der Kaufmann von Venedig (West), 2 m.

hweig (Herzogl. Hoftheater).
o (Voß), 3 m. — Der Wider-
igen Zähmung (Baudissin-Dein-
ein), 2 m. (1 m. in Wolfenbüttel.)
. Wintermärchen (Dingelstedt),

(Stadttheater, Dir. Neumann).
ufmann von Venedig (Schlegel),
(Haase a. G.) — Ein Sommer-
traum (Schlegel-Tieck), 1 m. —
Widerspenstige (Schlegel-Dein-
ein), 2 m. — König Heinrich V.,
— Hamlet (Schlegel), 1 m. —
lenger). Hamlet (Schlegel), 1 m.
a. G.) — Romeo und Julia
gel), 1 m. — Der Kaufmann
enedig (Schlegel), 1 m. — König
(Schlegel), 2 m. (1 m. Barnay,
ossi a. G.) — Othello (Schlegel),

aven (Stadttheater, Rosenthal).
ufmann von Venedig (Schlegel),
(Klein a. G.) — Hamlet, 2 m.
nig Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.
a. G.) — Die bezähmte Wider-
ige (Deinhardstein), 1 m.
(Stadttheater, Dir. Brandes).
und Julia (Schlegel), 3 m. —
o, 1 m. (Rossi a. G.) — Hamlet,
(Rossi a. G.) — König Lear,
(Rossi a. G.) — Ein Sommer-
traum (Schlegel), 1 m.
(Lobetheater, Dir. Schönfeldt).
ezähmte Widerspenstige (Dein-
ein), 2 m. (Ellmenreich a. G.)
(Saisontheater, Dir. Geittner).
ufmann von Venedig (Schlegel),

d *Gleiwitz* (Stadt- u. Sommer-
r, Dir. Ewers). Othello (Schle-
1 m.
g (Stadttheater, Dir. Hirschfeld).
und Julia (Schlegel), 1 m. —
o (Voß), 1 m. — (Dir. Kramer).
Ihr wollt (Deinhardstein), 1 m.
bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Stadttheater). König Lear, 1 m.
sky a. G.) — Julius Caesar,
- Hamlet, 1 m. — Die bezähmte
spenstige, 2 m.
(Stadttheater). Romeo und
1 m.
e (Großherzogl. Hoftheater).
ärm um Nichts (Schlegel-Tieck),
— (*Baden-Baden*) 1 m.
Königliche Schauspiele). König
(Voß-Schreyvogel), 2 m. — Ein
rmärchen (Dingelstedt), 2 m. —
ezähmung der Widerspenstigen
ardstein), 1 m. — Ein Sommer-
nachtstraum (Schlegel), 1 m. — Die Comödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m.

Cöln (Stadttheater, Dir. Hofmann). Othello (Voß), 1 m. (Rossi a. G.) — — König Lear (Voß), 2 m. (Rossi a. G.) — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Rossi a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Rossi a. G.) — Macbeth (Schiller), 1 m. (Rossi a. G.) — (*Bonn*, Stadttheater.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — König Lear (Voß), 1 m. (Rossi a. G)

Colberg (Sommertheater, Dir. Jesse). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. Wegler). Othello, 2 m. (Morisson a. G.) — Hamlet, 2 m. (Morisson a. G.)

Crefeld (Sommertheater, Dir. Gluth). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m.

Creuznach (Saisontheater, Dir. Heuser). Hamlet, 1 m. (Morisson a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Morisson a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Jautsch). Hamlet, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Lear (Voß-West), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Delitzsch (Dir. Bergmann). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Z. 1. m. König Heinrich IV., I. Theil (Oechelhäuser), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Hoftheater *Bernburg*). Z. 1. m. König Heinrich IV., 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Pollak). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.

Dresden (Königl. Hoftheater, Altstadt). König Lear (Voß), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — König Heinrich IV., I. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., II. Theil (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — Macbeth, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Devrient), 1 m. — Coriolanus, 1 m. — (Hoftheater *Neustadt*). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Die Widerspenstige, 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Simons). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (Rossi a. G.) — König Lear, 2 m. (1 m. Rossi, 1 m. Possart a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Rossi a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard III., 1 m.

Elberfeld (Johannisbergtheater, Dir. Jungeblodt). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Elbing u. *Thorn* (Stadttheater, Dir. Schöneck). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. (1 m. Frl. Hildebrandt a. G.)

Erfurt siehe *Weimar*.

Essen (Vaudevilletheater, Dir. Berthold). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Flensburg (Tivolitheater, Dir. Schlott). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Frankfurt a. M. (Stadttheater). Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 3 m. — Macbeth (Schiller), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m.

Frankfurt a./O. (Stadttheater, Dir. Sauer). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Othello, 1 m. (Barnay a. G.)

Gera (Fürstliches Theater, Dir. Picker). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Glauchau (Stadttheater, Dir. Oppenheim). Hamlet, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Adolph). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Othello, 1 m. (Porth a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Schiller), 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Di
Die bezähmte Widerspen
(Sonntag a. G.) — Der Ka
Venedig (Schlegel), 1 m. —
Hamlet (Schlegel), 1 m
a. G.) — Othello (Voß),
son a. G.)

Graz (Landes- und Stadtthe
Richard III, 1 m. — D
Widerspenstige, 1 m. (Har
— Viel Lärm um Nichts,
Komödie der Irrungen, 1 r
und Julia, 2 m. — Haml
Othello, 9 m. — König L
Siehe auch *Meiningen*.

Greiz (Stadttheater, Dir. v. G
let (Schlegel), 1 m. — (S
Liegnitz). Ein Wintermärc
stedt), 2 m.

Guben (Stadttheater, Dir.
Othello (Schlegel), 1 m. —
(Schlegel-Tieck), 1 m. (Gr
Hamlet (Schlegel), 1 m. -
wollt (Schlegel), 2 m.

Halberstadt (Neues Stadtth
Brautlecht). Hamlet (Sch

Halle (Stadttheater, Dir. Glu
(Schlegel-Voß), 2 m. (
a. G.) — König Lear (V
Hamlet (Voß), 1 m.

Hamburg (Stadttheater, D
Die bezähmte Widerspen
dissin-Deinhardstein), 1
Lärm um Nichts (Holtei
(Dir. Pollini u. Maurice).
mann von Venedig (Schleg
Was Ihr wollt (Schlegel-Oe
2 m.

Hamburg (Thaliatheater, Di
Othello (Schlegel-Tieck),
Rossi, 2 m. Barnay a. G.)
(Schlegel), 3 m. (2 m. I
Barnay a. G.) — König l
3 m. (Rossi a. G.) — Macb
Schlegel-Tieck), 2 m. (Ro
Der Kaufmann von Venedig
1 m. (Rossi a. G.) — Rome
(Schlegel), 1 m. (Rossi a.
Pollini und Maurice). Othe
gel-Tieck), 1 m. — Der
von Venedig (Schlegel), 1
Ihr wollt (Schlegel-Oechelh

Hamburg (St. Georg, Tivolit
von Stemm). Der Wide
Zähmung, 1 m. — Der
von Venedig, 1 m.

Hamm (Stadttheater, Dir. Hei
Othello (Schlegel-Tieck),

Hanau (Stadttheater, Dir. I
bezähmte Widerspenstige

stein), 1 m. — Viel Lärm
s (Holtei), 2 m.
Königl. Schauspiele). König
legel), 1 m. — Julius Caesar
, 4 m. — Was Ihr wollt
, 5 m. — Ein Sommernachts-
hlegel), 2 m.
Stadttheater, Dir. Heinrich).
imte Widerspenstige, 1 m.
Stadttheater, Dir. Widmann).
l m. (Morisson a. G.)
Sommertheater, Dir. Reubke).
nd Julia, 1 m.
und *Mühlhausen i. Th.* (Dir.
n). Der Kaufmann von Vene-
gel), 1 m. — Hamlet (Schle-
), 1 m.
l *Verden* (Stadttheater, Dir.
Othello, 2 m. — Hamlet, 2 m.
heater, Dir. Hoffmann). Der
ı von Venedig, 2 m. —
Schlegel), 3 m. — Hamlet,
e bezähmte Widerspenstige,

i. Pr. (Stadttheater, Dir.
. Othello (Schlegel-Tieck),
ewinsky a. G.) — König
I. (Schlegel), 1 m. (Lewinsky
König Lear (Schlegel-Tieck),
winsky a. G.) — Hamlet
, 1 m. — König Heinrich IV.,
Theil zus. (Laube), 1 m. —
spenstige, 2 m. — Siehe auch
n.
ues Stadttheater, Dir. Stäge-
önig Richard III. (Schlegel),
König Lear (Schlegel-Tieck),
n. Rossi a. G.) — Othello
-Tieck), 1 m. (Rossi a. G.) —
hmte Widerspenstige (Bau-
inhardstein), 1 m. — Hamlet
, 1 m. — (Altes Theater).
v. o.), 3 m. — Hamlet (w. o.)
ssi a. G.) — Die bezähmte
nstige (w. o.), 1 m. — Der
ı von Venedig (Schlegel). 1 m.
land (Stadttheater). Romeo
, 1 m.
dttheater, Dir. Huvart). Der
ı von Venedig, 1 m.
dttheater, Dir. Hasemann).
inrich IV., I. u. II. Theil zus.
, 2 m. — König Heinrich V.
, 3 m. — König Heinrich VI.,
(Schlegel), 2 m. — König
VI., II. Theil (Schlegel), 2 m.
Richard III., 3 m. — König
I, 1 m. — Hamlet, 1 m. —
itenberg). Ein Wintermär-
igelstedt), 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Varena). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (2 m. Frl. Barkany a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m. (Frl. Barkany a. G). — König Lear (Schlegel), 1 m. (Frl. Barkany a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m.

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Nowak). Die Bezähmung der Widerspenstigen 1 m.

Magdeburg (Sommertheater Tiarapark, Dir. Kruse). Was Ihr wollt, 2 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Rösicke). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — (Dir. Preumayr). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — König Lear (Voß), 1 m. (Barnay a. G.) — Coriolanus (Schlegel), 2 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Gastspiele: Dasselbe, Petersburg, 4 m. — Moskau, 3 m. — Warschau, 3 m. — Königsberg, 4 m. — Graz, 2 m. — Triest, 3 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), Petersburg, 8 m. — Moskau, 5 m. — Warschau, 4 m. — Königsberg, 4 m. — Graz, 3 m. — Triest, 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), Petersburg, 1 m. — Moskau, 2 m. — Warschau, 1 m. — Königsberg, 2 m. — Graz, 1 m. — Triest, 2 m.

Memel und *Tilsit* (Stadttheater, Dir. Carlsen). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Voß), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.

Moskau (Deutsches Theater, Dir. Paradies). Coriolanus, 1 m. — Othello, 2 m. — König Lear, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Macbeth, 1 m. (bei sämmtl. Barnay a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Siehe auch *Meiningen.*

Mühlheim a. Ruhr (Stadttheater, Dir. Braun). Othello (Voß), 1 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). König Lear (Possart), 2 m. — Perikles (Possart), 1 m. — Othello (West), 2 m. — Hamlet, 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. —

Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Richard II., 2 m. — König Heinrich IV., I. Th. (Schlegel), 2 m. — (Residenztheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Münster (Stadttheater, Dir. Steffen). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Richards). Othello, 1 m.

Naumburg (Stadttheater, Dir. Altmann). Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck-Deinhardstein), 1 m.

Neubrandenburg und *Stargard i. Pr.* (Dir. Girard). Othello, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Neustadt a. Orla (Stadttheater, Dir. Schmidt). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

New-York (Thaliatheater). Hamlet, 3 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Reck). Die Widerspenstige, 1 m. (Fr. Ellmenreich a. G.) — König Lear (Possart) 2 m. (Possart a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Possart a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Stadttheater *Bamberg* und *Fürth*). Die Widerspenstige, 2 m. (w. o.) — König Lear, 1 m. (w. o.)

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Z. 1 m. Was Ihr wollt (Schlegel-Devrient), 2 m. — Wie es Euch gefällt (Schlegel-Devrient), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 3 m. — Macbeth (Devrient), 2 m.

Osnabrück und *Pyrmont* (Fürstliches Theater, Dir. Tannhofer). Hamlet, 2 m. (1 m. Morisson, 1 m. Holthaus a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Passau (Stadttheater, Dir. Eglseer). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Petersburg (Deutsches Kaiserliches Theater). Viel Lärm um Nichts, 2 m. (Fr. Ellmenreich a. G.) — Siehe auch *Meiningen*.

Posen (Stadttheater, Dir. Jesse). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (Frl. Ulrich a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Pochmann). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Prag (Königl. Landestheate[r] städter Theater). Macbet[h] Der Kaufmann von Vened[ig] Romeo und Julia, 2 m.

Putbus (Fürstliches Theater, mann). Die Bezähmung d[er] spenstigen (Baudissin), 1

Regensburg (Stadttheater, Di[r] Die bezähmte Widerspens[tige] hardstein), 1 m. — Der von Venedig, 1 m.

Reval (Stadttheater). Haml[e] Othello, 1 m. — Die bezäh[mte] spenstige, 2 m.

Riga (Interimstheater). Der von Venedig, 2 m. — [R] Julia, 2 m. — Viel Lärm 2 m. — Othello, 3 m. – 1 m. — Die bezähmte [W] stige, 2 m.

Rostock (Interimstheater) un und *Wismar* (Dir. Kruse). wollt (Oechelhäuser), 5 m.

Schwerin (Großherzogliches H Othello (Schlegel), 1 m. — um Nichts (Holtei), 2 m Sommernachtstraum (Schle 1 m. — Der Kaufmann v[on] (Schlegel), 2 m.

Sigmaringen (Fürstliches H Othello (Schlegel-Tieck), 1 bezähmte Widerspenstige stein), 1 m.

Solingen und *Witten* (Stadtth Rudolph). Romeo und Juli Der Kaufmann von Vened

Sonderburg (Stadttheater, Di Hamlet (Schlegel), 1 m.

Sondershausen (Fürstliches Th Töpfer). Othello (Voß), 1

Sondershausen (Fürstliches Th *Mühlhausen* und *Naumbu* theater, Dir. v. Weber). Der von Venedig (Schlegel), 3 m und Julia (Schlegel), 2 m. (Schlegel), 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Romeo und Julia, 1 m. – 2 m. (Rossi a. G.) — Ha (Rossi a. G.) — König I (Rossi a. G.) — Die bezäh[mte] spenstige, 1 m. (Frl. Have — König Richard III., 1

St. Gallen (Stadttheater, Di burg). Der Kaufmann von Ve

Stralsund (Stadttheater, Dir. Was Ihr wollt (Deinhards — Die Komödie der Irrunge 1 m. — Der Kaufmann vo (Schlegel), 1 m.

Elsass (Stadttheater, Dir.
Der Kaufmann von Vene-

nigl. Hoftheater). Julius
legel-Laube), 2 m. — Ein
:hen (Dingelstedt), 4 m. —
hlegel), 1 m. — König
z. 1. m. (Dingelstedt),
inig Heinrich IV., I. Th.,
nig Heinrich IV., II. Th.,
meo und Julia (Schlegel),
hello, 1 m.
theater). Die Widerspen-
(Frl. Haverland a. G.)
ieater, Dir. Meffert). Der
von Venedig (Schlegel),
Dir. Fischer). Romeo und
- (Dir. Hirschfeld). Romeo
1 m. — Hamlet, 1 m.
G.)
Meiningen.
ater, Dir. Timansky). Der
tigen Zähmung (Deinhard-
(Haase a. G.)
he *Meiningen.*
herzogliches Hoftheater).
Julia (Schlegel), 2 m. —
im Nichts (Bamberg), 2 m.
fmann von Venedig (Schle-
— Macbeth (Dingelstedt),
as Ihr wollt (Devrient),
stspiel in *Erfurt.*) Romeo
w. o.), 1 m. — Viel Lärm
(w. o.), 1 m.
rntheater). Antonius nnd
Dingelstedt), 2 m.
gtheater). Antonius und
w. o.), 2 m. — König Hein-
rich V. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Förster), 2 m. — Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Julius Caesar (Schlegel-Laube), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Wilbrandt), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m.

Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Deinhardstein), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (West), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Othello, 1 m. (Drach a. G.) — König Lear, 1 m. — Macbeth, 1 m.

Zittau (Stadttheater, Dir. Seder). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Schrötter). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. (Rossi a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Rossi a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — (*Winterthur*). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Dorn). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. (Morisson a. G.) — Othello (Schlegel), 2 m. (Morisson a. G.)

---

stehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. De-
durch 126 Bühnengesellschaften 24 Shakespeare'sche Werke in
ngen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

. . . .	109	mal	von	60	Bühnengesellschaften
. . . .	103	„	„	56	„
rspenstigen Zähmung	71	„	„	49	„
nann von Venedig .	70	„	„	43	„
d Julia	70	„	„	36	„
wollt	50	„	„	16	„
	(9 mal an 6 Orten von den Meiningern)				
ır	49	mal	von	31	Bühnengesellschaften
ermärchen	45	„	„	13	„
	(20 mal an 7 Orten von den Meiningern)				
um Nichts	45	mal	von	25	Bühnengesellschaften
esar	40	„	„	5	„
	(28 mal an 6 Orten von den Meiningern)				
ernachtstraum . . .	28	mal	von	16	Bühnengesellschaften
. . . .	18	„	„	11	„
hard III.	26	„	„	16	„

König Heinrich IV., I. Th.	11	mal	von	6	Bühnengesellschaften
„ „ IV., II. Th.	6	„	„	3	„
„ „ IV. (I. u. II. Th. zus.)	3	„	„	2	„
„ „ V.	6	„	„	4	„
„ „ VI., I. Th.	2	„	„	1	„
„ „ VI., II. Th.	2	„	„	1	„
König Richard II.	4	„	„	3	„
Die Komödie der Irrungen.	5	„	„	4	„
Antonius und Cleopatra	4	„	„	1	„
Coriolanus	4	„	„	3	„
Perikles	1	„	„	1	„
Wie es Euch gefällt	1	„	„	1	„

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

Kempten, Gardelegen, Teuchern, Wittenberge, Wandsbeck, Königsbach, Barmbeck, Breslauer Saisontheater, Münden, Lausigk, Lüben, Elberfeld-Johannisberg, Zielenzig, Sömmerda, Quaritz, Frankfurt a. O. (Sommertheater), Görlitz (Wilhelmtheater), Lambrecht, Mühlberg, Freystadt, Edesheim, Beuthen (O.-Schles.), Oels, Worbis, Barmen (Schützenhalle), Nilbau, Jauer, Annweiler, Bergedorf, Primkenau, Berga, Neuruppin, je 1 m. — Breslau (Saisontheater), 2 m.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1885.

Shakspere. The Works. Ed. by W. Wagner and L. Proeholdt. Part. XVIII. XIX. Hamburg 1885. (Geschenk des ɘrrn Dr. Pröscholdt in Homburg v. d. H.)

Shakespeare. Hamlet, Prince of Denmark. Erklärt von . Fritsche. Berlin 1880. (Geschenk eines Ungenannten.)

Shak-speare's King Lear: The First Quarto, 1608, a Facsiile by Ch. Praetorius. With Introduction by P. A. Daniel. ɔndon 1885.

Shake-speare's King Lear: The Second Quarto, 1608, a Facsile by Ch. Praetorius. With Introductory Notice by P. A. Daniel. ndon 1885.

Shakespeare. Othello. The First Quarto, 1622, a Facsimile Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. Lon- 1885.

Shakespeare. Othello. The Second Quarto, 1630, a Facsimile Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. Lon- 1885.

Titus Andronicus, partly by W. Shakspere. The First rto, 1600, a Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introtion by A. Symons. London (1885).

Shakspere's Venus and Adonis. The First Quarto, 1593. Fac-simile by W. Griggs, with an Introduction by A. Symons. ndon (1885).

Shakspere's Lucrece: The First Quarto, 1594, a Facsimile by Ch. Praetorius. With Forewords by F. J. Furnivall. London (1885).

Shakspere's Sonnets. The First Quarto, 1609, a Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introduction by Th. Tyler. London (1885).

Hamlet, princ Dánský. Truchlohra v pěti jednáních od V. Shakespearea. Přeložil J. Malý. V Praze. (Ohne Jahr. — Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle).

Boyle, R. Shakespeares Wintermärchen und Sturm. St. Petersburg 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Claus, L. Der Conjunctiv bei Shakespeare. Neustadt a. d. Orla 1885. (Programm der Großherzoglichen Höheren Bürgerschule zu Neustadt a. d. O.)

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1883 und 1884. Separat-Abdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XX. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Elze, K. A Letter to C. M. Ingleby, containing Notes and Conjectural Emendations on Shakespeare's Cymbeline. Halle 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Notes and Conjectural Emendations on „Antony and Cleopatra“ and „Pericles“. (Separat-Abdruck aus Bd. IX, Heft 2 der Englischen Studien. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gould, G. Corrigenda and Explanations of the Text of Shakspere. A new Issue. London 1884. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— The Greek Plays in their relations to the Dramatic Unities. London 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

(Green, C.) Birmingham Dramatic Club. Address by the President (Mr. C. Green) on the occasion of the 21st „Shakespeare Commemoration“ Dinner, April, 22nd, 1885. Birmingham (1885). (Geschenk des Herrn S. Timmins in Birmingham.)

Halliwell-Phillipps. J. O. Outlines of the Life of Shakespeare. 5th Ed. London 1885.

Hofmann-Wellenhof, P. von. Shakspere's „Pericles“ und G. Lillo's „Marina“. Graz 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koch, M. Das Quellenverhältniß von Wielands Oberon. Marburg 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koch, M. Anzeigen folgender Werke:
K. Warnke's und L. Pröscholdt's Ausgabe von Pseudo-Shakespearian Plays, II. — Shakespeare's Werke in englisch-deutscher Parallelausgabe, No. 1. — C. C. Hense, Shakespeare. — H. Fehse, Henry Howard Earl of Surrey. — A. von Weilen, Shakespeares Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung. — R. Boyle, Shakespeares Wintermärchen und Sturm. — E. Rossi, Studien über Shakespeare. — W. W. Lloyd's Ausgabe von Much Ado about Nothing. — H. Fernow, The Three Lords and Three Ladies of London by R. Wilson. — Leonhardt, Ueber Beaumont und Fletcher's Knight of the Burning Pestle. — (Separatabdrücke aus den Englischen Studien VIII, 2 u. 3 u. IX, 1 u. 2. — Geschenke des Herrn Verfassers.)

Leo, F. A, Shakespeare-Notes. London 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Readings to be elucidated in the Text of Shakespeare. Reprint from the Shakespeare-Jahrbuch, Vol. XX. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Die Baco-Gesellschaft. (Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 20. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Markscheffel, K. Thomas Kyd's Tragödien. Weimar 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Martin, H. F. Lady, On Some of Shakespeare's Female Characters. London 1885.

Münch, W. Shakespeares Macbeth im Unterricht der Prima. Barmen 1884.

Perring, Ph. Hard Knots in Shakespeare. London 1885.

Timmins, S. Books on Shakespeare. (Birmingham Reference Library Lectures. No. 4. London [1885]. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Trautmann, K. Englische Komödianten in Nürnberg bis zum Schlusse des Dreißigjährigen Krieges (1593—1648). (Aus dem Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XIV. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Vorbrodt. Ireland's Forgeries. Meissen 1885. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wahl, M. C. Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. I. II. Erfurt 1884—Leipzig 1885. (Jahresberichte der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt für 1883—84 und 1884—85. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Shakespeariana. 1885, March—December. New-York — Philadelphia. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Clifton Shakspere Society. Tenth Session-1884-85. — Eleventh Session-1885-86. (Verzeichnisse der Meetings und der Verhandlungsgegenstände u. s. w. — Geschenk der Clifton Shakspere Society.)

Mountford. The Life and Death of Doctor Faustus made into a Farce. With the Humours of Harlequin and Scaramouche, London 1697. Mit Einleitung u. Anmerkungen hgg. von O. Francke. Heilbronn 1886. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Preservation and Repair of the Holy Trinity Church, Stratford-on-Avon (Stratford-on-Avon 1885.) (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Weimar, Ende März 1886.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Gesammt-Verzeichniß

zu den Bänden I bis XXI (incl.)

des

ıhrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

König — Lear.



Shakespeare:

2. Sprache; Ausgaben; Kritik des Textes; zweifelhafte Stücke.

Shakespeare:

6. Aesthetisches.

Shakespeare:

7. Anzeigen u. Besprechungen.





Berichtigung.

S. 175 Z. 3 der Ueberschrift statt *Vinke* lies *Vincke.*

S. 305 in der Ueberschrift lies: *I. Ein serbischer Shylock.*

S. 335 Z. 18 statt *Castelvinos* lies *Castelvines.*



